

د. يوسف إدريس

بقلم هؤلاء

دكتور طه حسين
دكتور حسين فوزى
دكتور لويس عوض
دكتور محمد مندور
دكتور على الراعى
دكتور عبد القادر القط
دكتور رشاد رشدى
صلاح عبد الصبور
أنيس منصور
رجاء النقاش
نعمان عاشور
دكتور شكرى عياد
محمود أمين العالم
صافيناز كاظم
غادة السمان
عبد الفتاح الجمل
سامى خشبة
عبد الرحمن أبو عوف
محمد عودة
أنيس البياع
بدر الدين عرودكى
محمد قطب
على أمين
دكتور محمد عنانى
أحمد عباس صالح
سامى داود
رشدى صالح
دكتور صبرى حافظ

مطبوعات مكتبة مصر

يوسف إدريس

بقلم كبار الأدباء

الناشر
مكتبة مصر
٣ شارع كامل صدقي - الفجالة

دار مصر للطباعة
سعيد جودة السحار وشركاه



د. يوسف إدريس

بقلم هؤلاء

دكتور طه حسين
دكتور حسين فوزى
دكتور لويس عوض
دكتور محمد مندور
دكتور على الراعى
دكتور عبد القادر القط
دكتور رشاد رشدى
صلاح عبد الصبور
أنيس منصور
رجاء النقاش
نعمان عاشور
دكتور شكرى عياد
محمود أمين العالم
صافيناز كاظم

غادة السمان
عبد الفتاح الجمل
سامى خشبة
عبد الرحمن أبو عوف
محمد عودة
أنيس البياع
بدر الدين عرودكى
محمد قطب
على أمين
دكتور محمد عنانى
أحمد عباس صالح
سامى داود
رشدى صالح
دكتور صبرى حافظ



الدكتور طه حسين

هذا كتاب ممتع أقدمه للقراء سعيدا بتقديمه أعظم السعادة وأقواها، لأن كاتبه من هؤلاء الشباب الذين تعقد بهم الآمال وتناط بهم الأماني ليضيفوا إلى رقى مصر رقيا ، وإلى ازدهار الحياة العقلية فيها ازدهارا .

وكان كل شيء فى حياة هذا الشاب الأديب جديرا أن يشغله عن هذا الجهد الأدبى وأمثاله بأشياء أخرى ، ليست أقل من الأدب نفعا للناس ، وإمتاعا للقلب والعقل .

فهو قد تهيأ فى أول شبابه لدراسة الطب ، ثم جد فى درسه وتحصيله حتى تخرج وأصبح طبيبا . ولكن للأدب استئثارا ببعض النفوس وسلطانا على بعض القلوب لا يستطيع مقاومته والامتناع عليه إلا الأقلون .

وقد كلف هذا الشاب بالقراءة ، ثم أحس الرغبة فى الكتابة ، فجرب نفسه فيها ألوانا من التجربة ، ثم لم يملك أن يمضى فى تجاربه تلك ، وإذا هو أمام كتاب يريد أن يخرج للناس فيخرجه على استحياء . ويقرأ الناس كتابه الأول « أرخص ليالى » فيرضون عنه ويستمتعون به ، ويقرأه الناقدون للآثار الأدبية فيعجبون له ويعجبون به ، ويشجعون صاحبه على المضى فى الإنتاج ، فيمضى فيه ويظهر هذاالكتاب .

وأقرأه فأجد فيه من المتعة والقوة ودقة الحس ورقة الذوق وصدق الملاحظة وبراعة الأداء مثل ما وجدت فى كتابه الأول ، على تعمق للحياة وفقه لدقائقها وتسجيل صادق صارم لما يحدث فيها من جلائل الأحداث وعظائمها ، لا يظهر فى ذلك تردد ولا تكلف ، وإنما هو إرسال الطبع على سجيته كأن الكاتب قد خلق ليكون قاصا ، أو كأنه قد جرب القصص حتى استقصى خصائصه ونفذ إلى أسراره وعرف كيف يحاوله فيبرع فيه . وكنا نعجب فيما مضى بطائفة من الكتاب المجودين فى الغرب لم يتهيأوا للأدب عن عمد ، ولم يجعلوه لحياتهم غاية ، وإنما أنفقوا جهدهم كله فى درس الطب والتخصص فيه وفرض الأدب نفسه عليهم فرضا فبرزوا فيه أى تبريز . ثم رأينا هذه الظاهرة نفسها تمس بعض أطبائنا فينشأ منهم شاعر بارع كالدكتور إبراهيم ناجى رحمه الله ، وينشأ منهم الكاتب المتفوق الذى يتاح له من صفاء الذوق ونفاذ البصيرة وسعة العلم والفقه بأسرار الحياة ، فيخرج فى اللغة العربية كتبا أقل ما توصف به أنها تجمع بين الروعة والمتعة ، وتغنى حاجتنا إلى القراءة التى تلذ القلب والذوق والعقل جميعا .. كالدكتور محمد كامل حسين .

وكاتبنا هذا يمضى فى هذه الطريق ثابت الخطو ، وما أشك فى أنه سيبلغ من الأصالة والرصانة والتفوق ما بلغ الذين سبقوه .

وهذه ظاهرة جديدة فى أدبنا العربى الحديث ، إن دلت على شىء فإنما تدل على أن سلطان الأدب العربى مازال قويا ، وقدرته على الاستئثار بالقلوب والنفوس مازالت نافذة . وعلى أن جذوة الأدب

يذكيها ويقويها أن تجاور العلم فى بعض القلوب والعقول فتستمد منه قوة وأيدا ومضاء ، قلما يظفر بها الذين يفرغون لتنميق الكلام ويصرفون عن حقائق العلم صرفا . وأى فنون العلم أجدر أن يفقه الناس بالحياة ومشكلاتها ، وما تكلف الأحياء من ألوان العناء ، من الطب . فالطبيب يخالط الإنسان مخالطة لاتتاح لغيره من أصحاب العلم .. يخالطه صحيحا ، ويخالطه عليلا ، ويبلو ألم جسمه وآلام نفسه أصدق البلاء وأعمقه ، ويفتح له ذلك أبوابا من التفكير تنتهى به أحيانا إلى الفلسفة العليا ، وتنتهى به أحيانا أخرى إلى الأدب الرفيع الذى يحسن فيه الانسجام بين الحس الدقيق والشعور الرقيق والذوق المرهف والعقل المفكر . ويتيح له ذلك كله قدرة على التصوير الفنى لحياة الناس ، وما يزدحم فيها من الألم والأمل ، ومن السخط والرضى ، ومن الحزن والسرور ، قلما يتاح لغيره من الناس .

وربما منحه قدرة أخرى على فهم الملكات الإنسانية ، ورد أعماله وما يختلف عليه من الأحداث وما يكون لهذه الأحداث من تأثير فيه إلى أصولها ومصادرها التى أنشأتها وصورتها تصويرا لا يحسن فهمه إلا من يعرف دقائق النفس والجسم جميعا ، وما يكون بينهما من توافق أحيانا ومن تخالف أحيانا أخرى . وإذا أتيح الفن الأدبى للطبيب امتاز أدبه بالدقة والصدق ، وتجنب الألفاظ العامة المبهمة والعبارات التى تبهر الأسماع ولكنها لا تصل إلى القلوب ، ولا تحصل فى العقول شيئا .

وقد أتيح لكاتبنا من هذا كله الشيء الكثير ، فهو لا يحب التزيد فى

القول ، ولا يألف تبهرج الكلام ، ولن تجد عنده كلمة قلقة عن موضعها ، أو عبارة إلا وهى تؤدى بالضبط ما أرادها على تأديته من المعانى .

هو طبيب ، حين يكتب يضع يده على معناه كما يضع يده على ما يشخص من العلل حين يفحص مرضاه ، وينقل إلينا خواطره كما يصور أوصاف العلل ، وكما يصف لها ما ينبغى من الدواء .

وله بعد ذلك خصلة تميزه من غيره من كتاب الشباب ، فالميل إلى تصوير الحياة الاجتماعية ظاهر عند أدبائنا من الشباب ، تختلف حظوظهم منه ، ويختلف توفيقهم فيه . ولكن كاتبنا لا يميل إلى تصوير الحياة الاجتماعية وما فيها من الآمال والآلام فحسب ، ولكنه يحسن تصوير الجماعات ، ويعرض عليك صورها كأنك تراها .

فلم أر تصويرا لشارع أو ميدان تختلط فيه جماعات الناس على تباين أشكالهم وأعمالهم وألوان نشاطهم ، كما أرى عند هذا الكاتب الشاب .

ثم لا يمنعه ذلك من أن يفرغ للفرد فيحسن فهمه وتصويره فى دقة نادرة ، كل هذه الخصال تبشر بأن كاتبنا جدير أن يبلغ من فنه ما يريد ، ولكنى أتمنى عليه شيئين : أحدهما ألا ينقاد للأدب ولا يمكنه من أن يشغله عن الطب أو يستأثر بحياته كلها . فالأدب يجود ويرقى ويمتاز بمقدار ما يجد عند الأديب من مقاومة له وامتناع على مغرياته وانصراف عنه بين حين وحين ..

وما أشك فى أن عنايته بالطب حين تتصل وتقوى ستمنح أدبه غزارة

إلى غزارته ، وثروة إلى ثروته ، وستزيد جدوته ذكاء وقوة ومضاء .

والثانى أن يرفق باللغة العربية الفصحى ويبسط سلطانها شيئا ما على أشخاصه حين يقص ، كما يبسط سلطانها على نفسه ، فهو مفصح إذا تحدث ، فإذا أنطق أشخاصه أنطقهم بالعامية كما يتحدث بعضهم إلى بعض فى واقع الأمر ، حين يلتقون ويديرون بينهم ألوان الحوار .

وما أكثر ما يخطىء الشباب من أدبائنا حين يظنون أن تصوير الواقع من الحياة يفرض عليهم أن ينطقوا الناس فى الكتب بما تجرى به ألسنتهم فى أحاديث الشوارع والأندية . فأخص ما يمتاز به الفن الرفيع هو أنه يرقى بالواقع من الحياة درجات دون أن يقصر فى أدائه وتصويره ..

والأديب الحق ليس مسجلا لكلام الناس على علاته كما يسجله الفونغراف ، كما أن المصور الحق ليس مسجلا لواقع الأشياء على علاتها كما يصورها الفوتغراف ، وإنما الفرق بين الأديب والمصور وبين هاتين الأداتين من أدوات التسجيل أنهما يصوران الحقائق ويضيفان إليها شيئا من ذات نفسيهما هو الذى يبلغ بها أعماق الضمائر والقلوب ، ويتيح لها أن تبلغ الأديب والمصور من نفوس الناس ما يريدان . وإلا فما يمنع الكاتب من أن يصطنع أداة من هذه الأدوات التى تسجل ألفاظ الناس ، ثم يضيف إلى أصواتهم صوته بلغتهم التى يتكلم بها هو حين يتحدث إليهم ، ثم يعرض عليهم ذلك كما يعرض تسجيل الأصوات لايتهيأ له ولا يتأنق فيه .

ليصدقنى الشباب من أدبائنا أن من الحق عليهم لمواهبهم وأدبهم أن

يتمعنوا فهم المذاهب الأدبية أكثر مما يفعلون .. وألا يخدعوا أنفسهم بظواهر الأشياء فيفسدوا مواهبهم ويفسدوا أدبهم أيضا ..

أما بعد ، فإنى أهنىء كاتبنا الأديب بجهده هذا الخصب ، وأتمنى أن أقرأ له بعد قليل كتبا أخرى ممتعة إمتاع هذين الكتابين ، وتمتاز عنهما مع ذلك بصفاء اللغة وإشراقها وجمالها الذى لم تبلغه العامية ، وما أرى أنها ستبلغه فى وقت قريب أو بعيد .

الدكتور حسين فوزى

فصل الفاء ـــ باب الراء

الفرفر كهدهد ، والفرفر بالكسر ، والفرفور كعصفور : طائر .
فرفره صاح به ، وفى كلامه خلط وأكثر .
فرفر الشيء كسره وقطعه وحركه ونفضه . فرفر البعير : نفض جسده وأسرع وقارب الخطو ، وطاش وخف .
الفرفار : الطياش المكثار . والفرافر (بالضم) : الذى يكسر كل شيء ، وشجر تنحت منه القصاع ، ومركب من مراكب النساء . فرفر الزق : خرقه . الفرفور (بالضم) : الغلام الشاب والجمل السمين والعصفور ، وسويق من ثمر الينبوت . الفرافر (بالضم) : الرجل الاخرق .

هذا ما يقوله الفيروزابادى . ونقول فى العامية : الديك فرفر من الحر ، أو عرته رجفة الموت لمرض أو ذبح .
أى أن الفعل فى أغلبه يعنى ، من ناحية حركة سريعة ، كما يعنى من ناحية أخرى التخليط والإكثار من الكلام . ولفت نظرنا أن « الفرفر » (بالضم) ، هو الغلام . وإذا تذكرنا أن الغلام (بوى) ، و (جارسون) هى الكلمة التى تطلق على النادل والخادم فى بعض البلاد ، فإن « فرفور » يؤدى المعنى نفسه .

وأول ما رأيت الكلمة فى هذا المعنى الأخير كان فى التحقيق الصحفى الذى نشره على صفحات « الأهرام » الزميلان أحمد بهجت وشوقى عبد الحكيم ، عن المسرح الريفى — وهو من بواقى المسرح الفرعونى (كذا) فى زعم بعضهم . وقد سجلت المسرحيات من الفيوم ، وهو من الأقاليم التى استوطنها العرب الأوائل فى بلادنا . فلا عجب أن يجىء استعمال كلمة « فرفور » اسما للخادم فى تلك المسرحيات . ولاغرابة أن يجىء الاسم فى أقاليم استيطان العربان الأخرى ، مثل أطراف الشرقية .

أما فى تقاليع الحضر ، أى عندنا فى القاهرة ، فلم أسمع باسم « فرفور » أبدا وإنما كان بطل « السامر » فى طفولتى يعرف بجعلص ، لأن صاحبه كان رجلا ضخم الجثة اسمه « سيد قشطة » . ولست متأكدا إن كان « فرس النهر » قد سمى بسيد قشطة من أثر هذا الكوميدى الشعبى . ولكنى أشهد بأن « جعلص » تقاليع الموالد والأفراح فى صغرى ،كان أقرب إنسان شبها بفرس النهر . و « أحمد الفار » احتفظ باسمه دون استعارة ، إلا أن يكون حجمه ، ووجهه الصغير ، هما اللذان حققا له « نقب » الفار . وفى « خيال الظل » الذى شاهدته غلاما ، كان بطل القصة صبيا اسمه « شولح » ، وصناعته : صبى مراكبى .

ولذلك أشك فيما ذهب إليه شوقى عبد الحكيم وأحمد بهجت والدكتور يوسف إدريس من أن اسم « فرفور » له صفة التعميم المعروفة فى المسارح الشعبية الأجنبية ، و « الكوميديا ديللارتى » (= كاسبرل وهانس فورست فى ألمانيا وبييرووبوليشينل فى فرنسا ،

وبنش وجودى فى إنجلترا) .

الفرافير

النقد ليس صناعتى ، ولم يكن يوما من هواياتى . كلام ضرورى قبل أن أطرق مسرحية الدكتور يوسف إدريس الأخيرة « الفرافير » . وأتجه أول ما أتجه إلى رفض ما قدم به المؤلف مسرحيته فى مقالاته من أنه استوحى المسرح المصرى الأصيل ، وقد سبق لى أن رفضت الزعم بأن المسرح المعروف لنا فى مصر له أصول عتيقة تمتد على طول التاريخ القومى حتى لتبلغ جذورها العصر الفرعونى .

ولا أرفض هذا الزعم كمؤرخ ، فلست مؤرخا ، ولا كمحقق ، فلست محققا . إنما أرفضه لأننى أردت يوما أن افهم قومى خلال تاريخهم الواغل فى القدم ، وحققت لى ظروف عملى الحكومى التفرغ مرتين ، بلغتا نحو أربع سنوات ، استطعت فيها الاستغراق فيما قيل وسجل وكتب خاصا بتاريخ بلادى .. مركزا عنايتى فى الشعب المصرى . ومعنى ذلك أن حياة هذا الشعب هى التى كنت أكشف عنها وأتوقف بأدوارها . ومن غير المعقول أن أربع سنوات أعيشها مع تاريخ بنى قومى ، فلا أتبين فيها أثرا لذلك المسرح القديم الذى يؤكد لنا أهل الفكر أنه كان موجودا فى فترة متوسطة من التاريخ المصرى ، وأن له أصولا فى مسرح فرعونى من نوعا ما .

أرفض تماما أن يكون لقصة يوسف إدريس التمثيلية أساس فى تاريخ مصر الفرعونى أو القبطى أو الإسلامى . ولا أفهم لماذا يتمسك المؤلف بأصول لاوجود لها ، أو على الأقل لم أجد لها أثرا فى

مطالعاتى الطويلة إلا بعد حملة بونابرت على مصر .

أما أن « الفرافير » مسرحية مصرية ، بأعمق ما تكون المصرية ، وأن لها أصولا راسخة فى حفلات سمرنا الشعبى على مدى العصور ، فذلك ما أكدته عندى مشاهدتى لها فى ليلتها الأخيرة .

الدكتور إدريس استطاع قطعا أن يحول شتى صور السامر والمولد والأدباتى ومجالس التنكيت و « القافية » .. إلى « صيغة » تمثيلية ، مستعينا — بقصد أو بغير قصد ، شاء أو لم يشأ — بالقوالب والصيغ والأساليب المسرحية التى عرفتها أوروبا منذ العصر الكلاسيكى حتى عصرنا الحاضر . ومن نافلة القول أن نشير إلى استعانته بفكرة الكورس من المسرح الإغريقى مباشرة ، أو أنه استعارة من بريخت وأنوى وأرنيل الخ ، مادام جهابذة المسرح الغربى المعاصرون ، هم أنفسهم لم ينشأوا نشأة ذاتية . فالنشأة الذاتية كما يقول الأستاذ توفيق الحكيم لاوجود لها فى الفنون ، كما لا توجد فى البيولوجيا . والدكتور يوسف إدريس رجل مثقف وابن عصره ، لا يعيش فى بروج مشيدة ، ولا يمكن وهو يؤلف فى عصره للمسرح المصرى أن يتجرد عن معارفه وتجاريه وسمعه وبصره وإحساسه وعقله ، وكل هذه أدوات « معملة الفنى » :

تصور أنك تحول مجالس « القافية » فى القهاوى البلدية (= يطلبوا منك اللحمة — اشمعنا ؟ .. الخ الخ) إلى حوار بين قوم ألمعيين أذكياء — وفرفور والسيد وحريمهما ، هم لسان الألمعى الذكى مؤلف الرواية ، ولا شىء غير هذا — وتصور أنك تنتفع بأدباتى السامر والمولد يستعرض الأحداث بطريقة الرمز والتورية ، فى تنكيت

وتبكيت (= سارى عسكر يا سارى عسكر ، خليك تشرب قهوة بالسكر الخ : راجع موقف الأدباتى من الجنرال بونابارته فى الجبرتى) ، لتحول وسائل هؤلاء وأولئك إلى حركات تمثيلية ونقلات وقفشات وتعليقات مستمدة من وقائع تجرى بين خادم ذرب اللسان (لغويا : فرفور) وبين سيده .

ثم هل سمعت تأليس الكوميدى الإنجليزى المشهور توم هيندلى وأترابه ، فى الإذاعة البريطانية ، وهو يقص على جمهوره حكايات غير معقولة ، ويطرقع نكاته مثل بارود الأعياد ، وترد عليه زوجته ، أو رفيقته بمثل بيانه المشقلب ؟ وهذا شىء سابق بزمان طويل على « ساعة لقلبك » عندنا . أو هل استمعت إلى المغنى الهزلى فى المسارح الباريسية الصغيرة مثل مسرح « الساعة عشرة » ومسرح « جوز الحمير » وهو يتناول أحداث العالم بالسخرية ، والنقد اللاذع ، ويمزج ذلك بأغانى « التأويز » على كل شىء وكل إنسان فى الحياة العامة ؟

أما اتصال شخصيات المسرح بجمهور الصالة ، وافتعال الارتجال فى تبادل التنكيت بينهم ، فذلك أمره معروف منذ عصر شكسبير (راجع رواية « فارس الهون المشتعل » لبومونت وفلتشر) . ولا أقول بأن الدكتور إدريس عرف بهذه الأمور أو لم يعرفها ، ولكن أمرها كان ذائعا عندنا فى مسرح الكسار المؤسس على مقتبسات أمين صدقى من « الفارص » الفرنسية . وربما كان مصدر وحى الدكتور يوسف إدريس (وقد بدأ بفكرة « السامر » الشعبى) أن السامر يقوم وسط حلقة من النظارة لا تفرق بينهم وبينه خشبة أو ستارة .

ولكن هذا لا ينفى أن مسرحية « الفرافير » تتصل بالأصول الإنسانية العامة فى تاريخ المسرح الأوروبى .

ولقد حكيت فى مقال سابق حكاية « التشخيص » الذى شاهده جيرار دى نرفال فى فرح ختان أولاد الباشا بمصر القاهرة فى عشرينات القرن الماضى ، وفيه حوار نقدى للطريقة التى كانت تجمع بها أموال الميرى ، أو تسرق عن طريق رشوة الكلاف والجباة . وكانت هذه « التمثيلية » الشعبية تعرف « بالتقليعة » ، وكان واضحا فيها تأثرها بالمسرح الذى مارسه الفرنسيون أيام حملة بونابرت ثم بعد نهاية الحملة .

ولا أقصد من وراء كل هذه الإيماءات الانتقاص من فن الدكتور يوسف إدريس فى « الفرافير » ، يكفينى أن هذا الكاتب الموهوب استطاع أن يصنع « توليفة » تمثيلية ساحرة ، حول فيها المسرح إلى شبه حلقة وسط جمهور يشارك بكل إحساسه الشعبى فى عمل يجمع بين الفن والفولكلور ، فى صورة توحى فى جمالها وفنها بأصدق وأجمل ما حقق فنانونا التشكيليون ، الذين التمسوا مصادر وحيهم وألوانهم وإيقاعاتهم من الفن الشعبى الأصيل .

ولقد تصورت « للفرافير » مسرحا غير ذلك المسرح التقليدى — ويقول إدريس بأنه كتبها لما تصوره مسرحا دائريا — فوجدتها تكتسب أبعادا أوسع ، وتتفاعل مع جمهورها بطريقة أفعل لو أنها أجريت وسط حلقة متفرجين فى ميدان عام أو شادر .

مثلا : حكاية إلغاء الستارة (السيباريو) ظهرت على المسرح التقليدى مفتعلة تفقد معناها فيما بين الفصول . والمتبع فى أحوال

مشابهة أن يظلم المسرح تماما ليخفى المنظر ، لا أن يبقى معروضا منذ دخولك إلى الصالة حتى الختام . إن هذا المنظر الواحد الذى رأيته قبل بدء التمثيل بربع ساعة ، ورأيته فى فترات الاستراحة ، فقد معناه ، وتحول إلى خشب مسندة ملونة .. بمضى المدة أى فقد حيويته عندما لم تفصله عنا فى فترات ستارة ، أو يخفيه إظلام كامل (مثلما حدث فعلا فى بعض الفترات) . ولهذا لا أعتبر إلغاء الستار هنا نجاحا فنيا ، وإنما افتعالا عقليا لا مبرر له على المسرح التقليدى من الناحية الفنية ، إلا عندما يستعيض المخرج عن الستار بالإظلام .

أردت بهذه الكلمة أن أرضى ضميرى فى حكم منزه على عمل الأخ يوسف إدريس ، لا أغمط له فيه حقا ، فأنا أشهد بنجاحه الكبير فى إنجازه الفنى ذى الجذور الشعبية الصميمة . وساعد على هذا النجاح مخرج عميق الوعى بالفن المسرحى المعاصر . إنما أنكر عليه أن يزعم لعمله انفصالا واستقلالا تاما عن كل ما حققه الغرب فى ذلك الفن العظيم ، فن المسرح .

المسرح الدائرى

وبمناسبة الكلام على المسرح الدائرى ، فإنى مضطر إلى تكرار ما قلته هنا منذ سنوات عن محاولة جماعة من أبناء « الرينسانس » فى مدينة فيشنزا بإيطاليا فى القرن السادس عشر ، إحياء الفن التمثيلى عند اليونان . وكيف عهدت الجماعة إلى واحد منها هو بالاديو بإنشاء مسرح دائم . ورجع بالاديو إلى موسوعة فن العمارة القديمة تأليف

الروماني فتروفيوس ، ثم بنى تياترو فيشنزا الذى مازال قائما إلى اليوم . وقد احتفظ فيه بالتصميم القديم في مدرجاته وقاعته النصف دائرية ومسرحه الحجرى ، و « جورة » الأوركسترا التى تفصل بين المسرح والمدرجات . وبنى فى قاع المسرح حائطا به ثلاثة أبواب ترى خلال أوسطها منظر أبنية تحف بمعارج وطرقات . وقد انفسحت جنبات باب الوسط هذا ، حتى تحول إلى خشبة المسرح كما تعرفه حالا .

وأشرت حينذاك إلى حركة جديدة فى بناء المسارح تنزع إلى تصميم أقرب إلى مسارح العصر الكلاسيكى . وقد بدأت تلك الحركة منذ مطالع القرن ، نادى بها جوردون كريج البريطاني وآبيا الإيطالى ، وكوبو الفرنسي . كما أشار الألمانى فاينبرجر إلى بناء مسرح كروى ، أشبه بشادر السيرك .

وأضيف اليوم أن مسرح باريس الدائرى قائم منذ عشر سنوات ، أخرجت عليه فى الافتتاح تمثيلية لأوسكاروايلد . ويقول منشئوه بأن من الحق أن نعود إلى الفكرة القديمة فى بناء المسارح ونهمل البناء الإيطالى التقليدى . فالمسرح الإغريقى ، ومسرح « نو » اليابانى ، والمسرح الصينى القديم ، وبعض مسارح عصر شكسبير وعصر لوبى دى فيجا ، كلها استخدمت وسائل معمارية وتقنيقية تخالف الأسلوب الإيطالى الذى ساد العالم .

وتجدر الإشارة إلى أن المخرج والممثل لونيبه — بو أخرج رواية لشكسبير فى حلقة « السيرك الصيفى » بباريس ، وتبعه ماكس راينهارت فى « سيرك الشتاء » ، واخلوبكوف الذى أخرج رواية « الأم » لجوركى على ما عرف فى الروسيا باسم « المسرح

الواقعي » ، وجلمور براون في الولايات المتحدة .

ومسرح باريس الدائرى يسع نحو ثلاثمائة متفرج ، ومسرح واشنجتون نحو سبعمائة . وواضح أن الدكتور يوسف إدريس وهو يؤلف مسرحية « الفرافير » كان يفكر بمسرح من هذا النوع ، وما من شك أن روايته تجد في مثل هذا المسرح مجالا أوسع وتوافقا أكمل مع حركة الرواية ، ومعناها وعلاقتها بالجمهور .

الدكتور لويس عوض

١

نموذج من أدبنا الواقعى :

المدينة الفاضلة على المسرح المصرى

« قال سقراط :

« فأجبت قائلا : هذا كلام جميل ياسيفالوس ، ولكن فيما يتعلق بالعدالة : ما هى العدالة ؟ أهى قول الحق والوفاء بالدين لا أكثر من ذلك ؟ أوَ ليست هناك أشياء تستثنى من هذا ؟ افترض أن صديقا أودع عندى سلاحا وهو فى تمام عقله ، ثم طلب استرداده وهو فى سورة وغضب ، أينبغى على أن أرد وديعته إليه ؟ ليس هناك من يقول بهذا أو بأن هذا الفعل فعل سديد ، وليس هناك من يقول إنه ينبغى على أن أصارح من كان فى مثل حالته بالحقيقة .

« فاجاب سيفالوس قائلا : كلامك عين الصواب .

« قلت : إذن فقول الحق والوفاء بالدين لا يعرفان العدالة تعريفا صحيحا » .

وبعد أن ينصرف سيفالوس ضاحكا ، يلتفت سقراط إلى بقيـة محاوربه فيناقش بوليمارخوس ، ثم يجادل ثراسيماخوس ، ومن بعده

جلوكون ، ثم إديمانتوس . وهكذا تسير محاورات أفلاطون فـي « الجمهورية » المشهورة بين سقراط وأعضاء حلقته . وهكذا تدور هذه المحاورات الفلسفية حول فكرة رئيسية هى فكرة العدالة ، ومن هذه الفكرة تنشعب فى كل اتجاه ، فتتناول فكرة الخير والشر ونظم التعليم وتوزيع الثروة والأحزاب السياسية وطبقات المجتمع . فلا نفرغ من قراءة « جمهورية » أفلاطون حتى نكون قد تصورنـا الجمهورية المثلى ، أو المدينة الفاضلة كما صورها خيال هـذا الفيلسوف اليونانى العظيم .

فلماذا كان يجادل هؤلاء المجادلون كل هذا الجدل ، ليصلوا إلى تعريف محكم للعدالة ؟ ذلك لأن جميع من اشتركوا فى بناء جمهورية أفلاطون اتفقوا على أن الدعامة الأولى لجمهورية أفلاطون ، وحجر الزاوية فى مدينته الفاضلة ، هو العدالة . ولذا فقد ذهبوا يبحثون عنها وعن معانيها المختلفة المتعددة ، حتى انتهوا بفضل سقراط وصفاء قريحته إلى شىء من هذه المعانى المختلفة المتعددة .

حجر الزاوية :

ولن أتحدث فى جمهورية أفلاطون ولا فيما انتهى إليه أفلاطون من معانى العدالة ، ولكن سأتحدث فى جمهورية أخرى هى أيضا مدينة فاضلة كجمهورية أفلاطون ، وهذه هى « جمهورية فرحات » التى وضع أساسها وأنشأها وصورها لنا أديب من أدباء الطليعة فى مصر ورائد من رواد المدرسة الواقعية فيها هو الدكتور يوسف إدريس .

ولكن «جمهورية فرحات» تختلف عن «جمهورية أفلاطون» فى شىء واحد خطير، هو أن الأولى عمل فنى والثانية عمل فلسفى، «فجمهورية فرحات» كوميديا من فصل واحد تمثل الآن على مسرح الأزبكية، و «جمهورية أفلاطون» حوار فلسفى لا يمثل ولم يقصد به أن يمثل. والجمهوريتان تشتركان فى شىء واحد خطير، وهو أن كليهما يرسم لنا صورة المدينة الفاضلة، أو الدولة المثلى، التى طالما حلم بها المفكرون والمصلحون فى الشرق والغرب، وفى الماضى والحاضر. فهى صورة للجنة على الأرض أساسها سليم ونظامها كامل واقتصادها لا تشوبه شائبة، سواء فى الإنتاج أو فى التوزيع.

وكل من تناول موضوع المدينة الفاضلة أرسى بناء هذه المدينة على أساس أخلاقى، وعلى هذا الأساس الأخلاقى أقام الهيكل الاجتماعى والاقتصادى الذى تكاملت به مدينته. فالأساس الأخلاقى الذى أرسى عليه أفلاطون «الجمهورية»، هو «العدالة»، والأساس الأخلاقى الذى بنى عليه القديس أوغسطين «مدينة الله»، هو «الإيمان». أما الدعامة فى «المدينة الفاضلة» التى صورها الفيلسوف الإنجليزى السير توماس مور فهى «المساواة»، وأما حجر الزاوية فى «أطلنطيس الجديدة» التى صورها الفيلسوف الإنجليزى فرانسيس بيكون، وفى «مدينة الشمس» التى صورها الفيلسوف الإيطالى كامبانيلا، فهو «التقدم الصناعى». وهكذا دواليك، فالمدن الفاضلة التى تخيلها المفكرون والمصلحون لا تعد ولا تحصى. وليس بين هذه المدن مدينة واحدة لا تقوم على مبدأ أخلاقى واضح، ينبنى عليه كل شىء فى الحياة الاجتماعية والاقتصادية.

الأمانة لا العدالة :

لهذا كان طبيعيا أن تقوم « جمهورية فرحات » على فكرة أخلاقية تكون هي الأساس في كل ما ينبني عليه من صرح اجتماعي وصرح اقتصادي .

وهذه الفكرة الأخلاقية ليست فكرة « العدالة » كما في أوغسطين ، ولا فكرة « التقدم » كما في بيكون وكامبانيلا ، ولكنها فكرة أخلاقية نعرفها جميعا ولا نتصور أن تكون في يوم من الأيام الدعامة الكبرى في جمهورية من الجمهوريات الفاضلة .

وهذه الفكرة فكرة الأمانة .

وفرحات هذا الذي جعله يوسف إدريس بمثابة سقراط في جمهورية أفلاطون ، يبني المدينة الفاضلة في الهواء من مادة الأحلام ، ليس مفكرا ولا مصلحا ولكنه صول في قسم من أقسام البوليس . وهذا هو عماد الكوميديا في فن يوسف إدريس . فلا غرابة إذن في أن تكون الجمهورية التي أنشأها بخيال الصول بعيدة كل البعد عن كل ما ألفناه من جمهوريات أنشأها الفلاسفة بخيالهم ، ولا غرابة أن تتسم مدينته الفاضلة بالسذاجة الجميلة التي تميز خيال بسطاء الناس إذا ما استرسلوا في التخيل واستسلموا في الاحلام .

ومن قال إن الأحلام الاجتماعية وتخيل الجمهوريات المثلى وقف على المفكرين والمصلحين ؟ من قال إن بسطاء الناس لا يحلمون ولا يزينون الحياة بعذب الأماني ؟ إن لكل منا عالمه الخاص الذي يختلط

فيه الحلم باليقظة ، ويتداخل فيه الخيال والحقيقة . وليس منا من لا يبنى لنفسه عالما سحريا تكسوه المروج الخضراء ويرفرف عليه سلام النفس ، وليس منا من لا يتوارى فى هذا العالم السحرى كلما استبد به الشقاء وبرحته آلام الحياة ، كأنه قلعته أو برجه المنيف الذى يتحصن فيه فيكون بمنجاة من عدوان الدنيا ، ولا تصل إليه يد الشر ، أو تمتد إليه مخالب الأحزان . وكثير منا لا يكتفون ببناء هذا العالم السحرى لأنفسهم ، بل يبنون عالما سحريا لجميع إخوتهم فى الدين أو فى المذهب أو فى الوطن أو فى الجنس أو فى الإنسانية ، ويوزعون فيه الأرزاق على نسق جديد ، ويملأون الدنيا بالخيرات التى يستنبطونها من الصحارى الجرد ، أو يستخرجونها من بطن الأرض ، أو يستحلبونها من صرح السماء ، وهم فى كل ذلك يقيمون أركان الفضيلة — فى أركان هذا العالم السحرى الجميل ، ويلغون الفقر والجهل والمرض والظلم والحروب .

ومن هؤلاء الحالم بعالم أفضل الصول فرحات .

فنحن نراه فى مسرحية « جمهورية فرحات » يباشر عمله فى قسم من أقسام البوليس ، فيفد عليه الشاكون والجناة طوال النهار فيستجوبهم ويفتح لهم المحاضر ، ويتحفظ على من يستحق منهم التحفظ ويخلى سبيل من يستحق إخلاء السبيل . ومن بين هؤلاء البنات الفاسدات والنشالون والمتشردون والمتعاركون والمتظلمون ، ممن يملأون المسرح بالحركة والحياة ، لكل منهم قضية ولكل منهم مشكلة ، فهم جميعا شخصيات مما ألفنا أن نراه كل يوم فى واقع الحياة المصرية بين أبناء الطبقات الفقيرة ، وهم جميعا يتكلمون بلغة

الشعب الأصيلة الغنية بالتعبيرات الخصبة الممتعة ، وبالعواطف القاطعة ، مما تعجز الفصحى عن الإعراب عنه .

وبين هذه الشخصيات البلدية القحة شخصية محمد أفندى ، وهو معتقل سياسى اقتاده أحد عساكر البوليس إلى القسم ليسلمه للصول فرحات ، فينسى فرحات أمره لكثرة المترددين عليه من الشكاة والجناة .

القناع الرومانى :

وليس بين هذه الشخصيات جميعا شخصية واحدة مكتملة الجوانب أو متعددة الأبعاد إلا شخصية الصول فرحات نفسه ، وهو المركز الذى يدور فى فلكه كل شيء داخل هذا العالم المقفل .

وليس هذا بدعة فى الكوميديا ، فهو تقليد فى الإنشاء المسرحى مستقر فى عالم الفن ، ورثه كتاب المسرح عن الماسك الرومانى الذى ألفناه فى كوميديات بلاوتوس وتيرينس ، وهو ليس شيئا جديدا على الكوميديا المصرية ، فقد ألفناه من قبل فى كوميديات الريحانى .

والأساس فى هذا التقليد أن تتألف شخصيات المسرحية من « نماذج » اجتماعية أو بشرية ، قسمها كتاب المسرح إلى نيف وستين نموذجا يعبر كل نموذج منها عن شخصية معينة ، كشخصية المدرس أو شخصية المرابى أو شخصية اليهودى أو شخصية الأجنبى الذى يضحكنا بعجمة لسانه . وقد تحجرت هذه الشخصيات فى أدب المسرح وثبتت خصائصها حتى لقد جسد الرومان كلا منها فى قناع خاص يمثلها ويعبر عنها يستخفى وراءه الممثل ، فما أن تراه على المسرح حتى تتبين دوره قبل أن تسمع كلامه .

والأصل فى الشخصية القناع أو الشخصية النموذجية . إنها تمثل نمطا متكررا فى المجتمع والحياة . ونحن لا نلتمس منها أن تكون شخصية متكاملة العناصر أو متفردة فى صفاتها الإنسانية ، بل يكفينا منها أن تكون صادقة للأصل الذى تمثله سواء فى المظهر أو فى القول أو فى السلوك .

والقناع الرومانى ليس أرقى نوع من أنواع الكوميديا ، بل أوشك أن أقول إنه ليس بالنوع الراقى . ولولا أن بعض كتاب المسرح قد أجاد فى استخدام هذا التقليد حتى بلغ حد الكمال ، لقلنا إنه نوع من التعبير الكوميدى غير راق ، والخطر الأكبر فيه بطبيعة الحال أنه قد ينحط إذا استخدمه فنان غير موهوب فيصير إلى تصوير آلى تنعدم فيه الشخصية الإنسانية تماما ، وتتحول به الكوميديا إلى فودفيل .

وعامة شخصيات يوسف إدريس فى « جمهورية فرحات » — باستثناء فرحات نفسه — أقنعه رومانية من هذا الطراز ، ولكنها أقنعة دقيقة الصنع قوية التعبير رسمت بحذق ومهارة واخلاص ، فارتقت بعمله الفنى من مرتبة الفودفيل إلى مرتبة الكوميديا . الضابط النوبتجى عنده قناع ، وعساكر البوليس عنده أقنعة ، وقناع كذلك سواق الترام والكمسارى والبقال والعامل وجرسون البوفيه « والبنت » البلدية الغلبانة . بل وفرحات نفسه بعد أن علمه الممثل القادر فاخر فاخر أن يتكلم بلهجة الصعيد ، قد أوشك أن يصير إلى قناع صعيدى من تلك الأقنعة الكثيرة التى نراها كل يوم وفى كل قسم من أقسام البوليس . حتى العجوز المتصابية التى تطارد الفتى وتريد أن تأكله أكلا ، هى فى

حقيقتها قناع متقن صاغته يد ماهرة هى يد يوسف إدريس ، ولبسته ممثلة قديرة هى رفيعة الشال ، فدبت فيه الحياة وهو من مصيص .

تدبروا : إن أثر الريحانى فى المسرح المصرى أعمق مما تـراه العيون .

ولكن بطل هذه الكوميديا وهو الصول فرحات ليس قناعا ، بل إنسان متعدد الجوانب متفرد الشخصية . ونحن نراه حقا أثناء أدائه واجباته فى قسم البوليس ، يأمر وينهى ويسب خلق الله ويتهكم عليهم كأنه الحاكم المطلق فى جمهورية صغيرة حدودها أسوار القسم ، ورعاياها من الجناة والمتظلمين ، فنـأنس إلى هـذا « النمـوذج » المألوف ، ونخال أننا أمام قناع من أقنعة المسرح أو أقنعة الحياة . وحين نرى الصول فرحات ينكمش أمام الكبار ويتجبر على الصغار ، أو نراه يعمل دقيقة ويشكو ساعة من كثرة العمل ، نوشك أن نقطع أننا أمام شخصية مألوفة من شخصيات الحياة المصرية .

ولكننا لا نلبث أن نرى أن الصول فرحات ليس مواطنا فى جمهورية القسم فحسب ، بل مواطن فى جمهورية أخرى أجمل منها وأطيب حياة . فهو إذن يعيش فى عالمين مستقلين تمام الاستقلال .. عالم الحقيقة المليء بالنشالين والمتشردين والجناة ، وعالم الخيال المليء بالفضيلة والكرم والسخاء . وهو ينتقل فى يسر تام من اليقظة إلى الحلم ، ومن الحلم إلى اليقظة ، ولكن هذين العالمين لا يتداخلان فى نفسه ولا يختلطان فى عقله .

الأمانة كنز لا يفنى :

والصول فرحات يحب أن يشرك الناس فى أحلامه .

فهو يروى على المعتقل السياسى قصة عاطل فقير عثر على فص من الماس « بالميت » بثمانين ألف جنيه ضاع من سائح هندى ، وكان هذا الفتى العاطل رغم فقره الشديد مثلا فريدا فى الأمانة فرد الفص إلى صاحبه . وحين أراد الثرى الهندى أن يكافئه على أمانته بحفان من الذهب الأحمر ، أبى الفتى أن يتقاضى أجرا على أمانته . ولما كانت الأمانة كنز لا يفنى ، فقد اشترى الوجيه الهندى باسم الفتى المصرى ورقة يانصيب ربحت البريمو فجاءته بمليون جنيه . وبارك الله فى أمانته فاشترى بهذا المال « غليونا » من البضاعة تاجر فيه ، فتضاعف ماله حتى تجاوز مال قارون . وهكذا أصبح له أسطول تجارى يتيه بالعلم الأخضر ، ويذرع كل البحار حتى لقد طهر البحار من مراكب الأجانب . وبعد أن دانت لهذا الفتى المصرى ناصيه البحار اتجه إلى تعمير مصر اقتصاديا واجتماعيا ، فأنشأ المصانع بلا عد ولا حصر ، وبنى مساكن للعمال ليس لها مثيل فى أى بلد من بلاد العالم . وزرع الصحراء وأسس المزارع النموذجية ، وبدل بالخدمات الاجتماعية حال العامل المصرى حتى أصبح بفضله أسعد من العامل فى أى بلد آخر ، فازداد إنتاج العامل أضعافا مضاعفة ، وعم الرخاء ربوع الوادى. وبعد أن فعل كل ذلك أعلن أنه تنازل للشعب عن جميع أمواله .

وهنا انتهى هذا الحلم الجميل عن المدينة الفاضلة كما رسمها خيال الصول فرحات . وليعلم من لا يعلم أن هذا الحلم الجميل ليس حلما

مستوردا من الخارج ولا مستخرجا من بطون الكتب ولكنه مستوحى من الفولكلور المصرى الصميم .

ثم استيقظ الصول فرحات إلى الحقيقة ، إن هذا الفتى الذى أخذ يروى عليه أحلامه لم يكن زائرا بريئا فى قسم البوليس ، بل كان واحدا من أولئك المعتقلين السياسيين الذين يحلمون كفرحات نفسه بإنشاء المدينة الفاضلة ، ويعدون العدة لتحقيق الجنة على الأرض كما يقولون .

وحين يدرك فرحات ذلك . لا يتردد لحظة ، بل يحدجه بنظرة غليظة ويقول : « هو انت منهم ؟! » ثم يمضى فى اتخاذ « الإجراءات اللازمة » بعنفه المعهود .

وقد وفق يوسف إدريس فى رسم شخصية فرحات المعقدة هذه ، ووزعها توزيعا محكما بين أحلامه هذه وبين واجباته نحو جمهرة الشكاة والجناة المترددين على القسم الذين قطعوا عليه حبل الخيال مائة مرة ، فوصله مائة مرة فى استرسال جميل . كذلك وفق يوسف إدريس أحسن توفيق حين جعل فرحات لا يبحث عن أساس فلسفى مركب ، كالعدالة أو المساواة والتقدم ليقيم عليه دعائم جمهوريته ، شأنه شأن سقراط فى جمهورية أفلاطون ، أو رافائيل هيثلوداى فى جمهورية توماس مور ، بل جعل هذا الصول الفظ الطباع الطيب القلب يبنى مدينته الفاضلة على الأمانة ، وهى أم الفضائل فى يقين أبناء الشعب الحقيقيين الذين لم تتلف المدنية بعد قلوبهم ولم تثقف عقولهم ، بل لا يزالون رغم سذاجتهم وسوء حالهم فى مقدمة أهل الأرض من حيث قوة الحاسة الخلقية ووضوح الفطرة التى تميز بين الخير والشر .

الدكتور لويس عوض : ٢

حادثة شرف ..

أصدرت دار الآداب ببيروت مجموعة من القصص القصيرة بقلم أديب من ألمع أدباء المدرسة الجديدة بيننا ، هو الدكتور يوسف إدريس . والمجموعة تحمل عنوان « حادثة شرف » ، وهى اسم إحدى القصص الواردة بها ، أما بقية قصص المجموعة فهى « محطة » ، « شيخوخة بدون جنون » ، « طبلية من السماء » ، « اليد الكبيرة » ، « تحويد العروسة » ، و « سره الباتع » . وقد اطلع كثير من القراء على هذه القصص متفرقة حين نشرتها جريدة الجمهورية ، ولكن الناشر والكاتب أحسنا صنعا بنشر هذه القصص مجتمعة ، فهذا الجمع يبرز ما بينها من وحدة فنية تعين القارىء والناقد معا على تقدير أدب يوسف إدريس .

وقد ترددت طويلا قبل أن أصف الدكتور يوسف إدريس بأنه أديب من ألمع أدباء المدرسة الجديدة ، وأوشك قلبى أن يكتب أنه أديب من ألمع أدباء المدرسة « الواقعية » بيننا . ولكنى بعد التأمل فى قصص هذه المجموعة استلفتت نظرى ظواهر معينة فى خاماته الأدبية وفى طريقة الرواية جعلتنى أرجىء الحكم على يوسف إدريس بالواقعية ، فالواقعية حكم بمثل ما هى مذهب له مبادىء .

بؤرة القصة :

لاحظت أولا أن أكثر قصص هذه المجموعة تدور حول محور معين هو شخص الراوى ، وأن أكثرها مروى بضمير المتكلم . ومعنى هذا أن الكاتب قد جعل من نفسه النقطة التى تلتقى فيها وتخرج منها جميع الخيوط ، والبؤرة التى تلتقى فيها وتخرج منها جميع الأشعة ، كأنه فى أكثر قصصه بمثابة العنكبوت الذى يجلس وسط نسيجه ، أو بمثابة العدسة التى تجمع أشعة الشمس وتوزعها . فلكل قصة من قصصه مركز يدور حوله كل شىء بما فى ذلك قارئه ، ويتجه إليه أو يتجه منه كل شىء بما فى ذلك قارئه . وهو فى هذا الأمر لا يختلف فى شىء عن أى قصاص آخر ماهر ومحنك يعرف كيف يعقد الخيوط ويحلها ، فلا بد لكل قصة من هذا المركز أو هذا المحور أو هذه البؤرة ، سمه ماشئت من الأسماء .

والمألوف فى الأدب الواقعى أن يكون مركز القصة أو محورها أو بؤرتها فى أرض محايدة « خارج » نفس الراوى وخارج نفس القارىء معا ، أى فى تجربة موضوعية من تجارب الحياة تجرى كلها حول ما نسميه الشخص الثالث . وأهمية هذه الموضوعية بالنسبة للأدب الواقعى هى أنها ضمان للقارىء أنه لا يرى التجربة التى يحدثه عنها الأديب من خلال عينى الأديب ، ولكن يراها كما هى فى حقيقتها خارج نفس الأديب وخارج نفسه هو ، أن يراها كما هى فى الحياة بغض النظر عن أشخاص الناظرين أو شعورهم أو أحكامهم .

ولكننا نلاحظ فى قصص يوسف إدريس أن هذا المركز أو المحور

أو البؤرة قد انتقل من الخارج ، من هذه الأرض المحايدة التى يشارك فيها الجميع ولا يملكها أحد ، إلى داخل نفس الراوى .

فهو مثلا فى قصة « محطة » يصور مشهدا متحركا فى أوتوبيس ، فيه مشاهدان وموضوعان للمشاهدة ثم جمهور فكرة هو بمثابة الجو او الغلاف لا أكثر ولا أقل . أما المشاهدان فهو أحدهما ، بل هو فى الحقيقة المشاهد الأوحد ، لأنه لا يشاهد موضوعى المشاهدة وحدهما ، الفتى والفتاة ، بل يشاهد المشاهد الآخر ، ويجعل منه فى النهاية موضوعا للمشاهدة . والقصة فى حد ذاتها بسيطة . الراوى يجلس فى الأوتوبيس إلى جوار راكب محافظ على مكارم الأخلاق من ناحية ، مسرف فى الفضول المعيب من ناحية أخرى .

اللحظة الأولى :

ويركب الأوتوبيس فتى من فتيان هذه الأيام بقميص نصف كم ومفتوح رغم أننا فى يناير ، السلسلة حول ساعده ونوت المحاضرات تحت إبطه . ثم تركب الأوتوبيس فتاة من فتيات هذه الأيام ، ناهد بفضل السوتيان ، وشعرها ذيل حصان ، إلى آخر ما هنالك . وتجرى القصة فى صمت أولا : تتكلم فيه العيون بليغ الكلام ، ثم بعد الكلام المعهود هجوم وصد ، ثم هجوم واستسلام ، ندرك منه إن الاستسلام كان منذ اللحظة الأولى ، أما الباقى فمن قبيل الشكليات . وحين ينزل الفتى فى محطة الجامعة لمحاضراته يكون قد اطمأن إلى أن الفتاة قد حفظت نمرة تليفونه حفظا صحيحا . وكل هذا ليس فيه ما يلفت النظر لولا وجود هذا المشاهد الثانى ، الذى يغرى الفتاة بنظراته الجارحة ،

وتجحظ عيناه من فرط الشبق ، ويتتبع فى لذة قصوى — دون أن يتدخل بالطبع — سريان الكهرباء بين الفتى والفتاة ، وينصت فى اهتمام بالغ إلى حديثهما القصير . وبعد أن تنزل الفتاة فى المحطة التالية يندد بالزمان النكد وبالجيل الفاسد الذى « انفلت عياره » ، وينبه إلى أن « البلد باظت » ويطالب بتعيين عسكرى من بوليس الآداب فى كل أوتوبيس . والسخرية التى لاتفوت على أحد فى هذا الموقف هى أن هذا المشاهد الفاضل المحترم هو بمثابة كل مشاهد منافق يبحث بحثا عن « السينما الزرقاء » كما يسمونها ، ويتردد على أمثالها من مواطن الفجور ثم يندد بالرذيلة ، وهو فى حقيقة امره يتلمظ لمرآها .

وبعد أن ننتهى من قراءة هذه القصة ، نعرف أن يوسف إدريس قد اتخذ من شخصية هذا المنافق الغيور على الفضيلة ، وسيلة لوصف قطاع من قطاعات المجتمع الذى نعيش فيه ، وهو قطاع موجود فى كل مجتمع بدرجات متفاوتة . فالجمهور المنصرف عن الفتى والفتاة بمثابة نصف الكورس الأول كما كان اليونان يقولون ، وهذا المشاهد المتلمظ بمثابة نصف الكورس الثانى . وهكذا موكب الحياة فى أوتوبيس يوسف إدريس .

فهذا المشاهد إذن ليس مشاهدا على الإطلاق لأنه نفسه مشاهَد ، مشاهَد عن كثب يشاهده الراوى فى دقة بين ما يشاهده فى موكب الحياة . وهذا المشاهد فى حقيقته ليس إلا شخصية من شخصيات القصة . والمشاهد الحقيقى فى كل هذا هو الراوى ، أو هو يوسف إدريس .

والمفروض طبعا فى كل فن وفى كل أدب أن الراوى هو المشاهد ،

وأن المشاهد هو الراوى ، ولكن فى الفن الواقعى وفى الأدب الواقعى يقبع هذا المشاهد الراوى وراء ستار فلا تراه ولا تسمعه ، لأنه لا يتكلم فى الظاهر وفى الواقع إلا بأفواه أشخاصه ، ولا يرى شيئا إلا بعيونهم . أما الراوى يوسف إدريس فلا يستتر وراء ستار ، بل يجلس على المسرح بشخصه يدير كل حوار ويصف كل وصف ويحلل كل تحليل بضمير المتكلم ، ولا يفتأ يذكرك بإنه موجود ، وبأن كل ما تراه وتسمعه صحيح على مسئوليته .

ولا أقول إن يوسف إدريس إذ يجعل من نفسه مركز القصة وحابك خيوطها قد أتى شيئا جديدا فى فن القصة . فما أكثر القصص الذى يظهر فيه الراوى ، ويتحدث إليك بنفسه عن شخص ثالث غائب أو أشخاص ، بل ويتحدث إليك بنفسه عن نفسه فى مواضع كثيرة ، ولسان حاله قائل شيئا مما قاله يوليوس قيصر « أتيت ورأيت وكتبت » . وأوضح مثل على هذا النوع من الأدب الذى يكتب بضمير المتكلم أدب الاعتراف ، وأدب اليوميات ، وأدب المذكرات .. ولكن المدرسة الواقعية قلما تنحو هذا النحو من الرواية ، لأن دخول الراوى بشخصه كطرف فى القصة ، وفى التجربة الفنية بوجه عام ، خليق بأن يجعلنا نرى التجربة من خلال عينيه ، ونحكم على الأشياء من خلال حكمه ، ونشعر بالأشياء تبعا لشعوره . وهذا من شأنه أن يغض من موضوعية التجربة ، وأن يحيلها إلى اختبار ذاتى قد يكون رائعا وصادقا ، ولكن بالنسبة لصاحبه . فقارىء اعترافات جان جاك روسو مثلا ، يمتلىء بالنشوة لكل ما يجده فى روسو من عواطف رائعة صاخبة وأفكار رائعة جديدة ، ولكن رغم هذه المشاركة يعرف أن

اختبار روسو اختبار ذاتى فى جوهره ، صادق فى ذاتيته ، ولكن رغم ذلك ذاتى . وهو يعرف أنه ما كل الناس يحسون هذا الإحساس المرهف ، أو يتخيلون هذا الخيال الجميل ، أو يلهمون هذه الأفكار البارعة .

ومع أن يوسف إدريس يؤثر أن يجعل من نفسه مركز قصصه ومحورها وبؤرتها ، فهو رغم كل ذلك كاتب موضوعى وليس كاتبا ذاتيا . ومع أن هذه الطريقة فى الرواية خليقة بأن تجعلنا نرى تجاربه الفنية والحيوية من خلال عينيه ، أو تتعرض دائما لهذا الخطر الذى هو عدو كل فن واقعى ، فإن يوسف إدريس كاتب واقعى بالمعنى السامى كذلك ، وآية واقعيته هى موضوعيته .

فكيف استطاع يوسف إدريس إذن أن ينجو من الذاتية فى الذوب رغم دأبه على جعل نفسه مركز القصة ومحورها وبؤرتها ، وهى أول خطوة نحو الأدب الرومانسى ؟

هو قد فعل ذلك بملكة غريبة فيه يمكن أن نسميها ملكة التنويم المغناطيسى ، وليست هذه الملكة قاصرة على يوسف إدريس وحده ، فهى ملكة متوفرة فى كل من ينشئون الأدب الذاتى العظيم . فالأديب الذاتى العظيم مثل روسو عظيم لأنه وهب هذه الملكة فى سخاء عظيم . فلولا أن الأديب الذاتى العظيم ينوم قارئه تنويما مغناطيسيا قبل أن يسبح به فى بحار الخيال ، ويجتاز به عواصف العاطفة العاتية ، لما استطاع أن يسيطر عليه ويقنعه بصدق ما يعرضه عليه من اختبار صدقه الفنى على أقل تقدير ، ويجعله يعيش فى تجربته الذاتية المحض وكأنه يعيش فى الحقيقة .

التزييف الأكبر

ولكن سبيل يوسف إدريس سبيل مختلف كل الاختلاف ، بل هو السبيل المضاد على خط مستقيم . فهو لم يؤت القدرة على تنويم قارئه تنويما مغناطيسيا ، بل أوتى القدرة على تنويم نفسه تنويما مغناطيسيا . ولأنه ينوم نفسه تنويما مغناطيسيا نراه يتحول من مجرد راو أو سارد إلى « شخصية » من شخصيات قصصه ، شخصية موضوعية لا ذاتية فيها . ورغم أنه لا يختفى وراء ستار بل يظهر على المسرح بشخصه ويخالط أشخاص روايته ويكالمهم ويتفاعل معهم ، فهو يصبح واحدا منهم ، وإذا بنا ننسى أنه الراوى ، ونحسبه الشخص الثالث نفسه . ورغم أنه يجعل من نفسه مركز قَصَصِه ومحوره وبؤرته ، فإننا لا نحس بأننا نرى الحياة من خلال عينيه ، أو أننا نستعرضها من خلال ذاته ، أو على الأصح نحس بأننا نرى الحياة من خلال عينيه ونستعرضها من خلال ذاته ، ولكننا نصدقه تصديقا تاما . ونحن لا نصدقه كل هذا التصديق لأنه سلبنا الوعى بالاستهواء فجعلنا نبتلع الجمل ونسير على الحبل ونأكل النار ونفعل كل ما يأمرنا به صاحب الجلا جلا : فهذا هو التزييف الأصغر ، بل نصدقه لأننا نعتقد أنه يرى الحياة بعيوننا نحن ، ويستعرضها من خلال ذواتنا نحن ، وهذه هى الموضوعية من نوع جديد هو التزييف الأكبر الذى سأفصله فيما بعد حين أتكلم عن قصتيه « حادثة شرف » و « سره الباتع » .

الدكتور لويس عوض :   ٣

هدف قومى : احياء مسرح القافية ومسرح اشمعنى

لدينا كاتب موهوب من كتاب الجيل الأوسط ، أتم الآن أربعين سنة ، حبت الطبيعة وجدانه بخصوبة الأرض الغامضة السوداء ، التى تختلط فى تربتها الأوراق الجافة والبذور القوية ، والهشيم الساخن والألياف التى تمتد كالأفعوان فإن سقطت عليها أمطار الصيف اكتست بأكثف الغابات الظلماء ، وخرجت أشجار خرافية سامقة ثقيلة بعجيب الفاكهة التى تشبه الأناناس والموز والكاكاو وماهى كذلك ، وبجسيم الأزهار الاستوائية التى لم ير أحد مثلها إلا فى الأساطير . ومن أخشابها النادرة انسكب رحيق الصندل والبان والمر والأصماغ والطيوب ، التى تجلب النوم الثقيل ذا الأحلام الكثيرة . وعلى غدرانها هوم اللوتس والخشخاش المخوف ، ومالت أزهاره الحمراء ترنو فى خدر إلى المياه . ومن بحيراتها خرجت تماسيح مما كان يسكن النيل من قبل مينا ، ثم تراجع وراء الجنادل بعد العمران .

ورغم هذا فإن هذا الكاتب الموهوب يصر دائما على أن موهبته من تربة الأرض المشرقة السمراء ، التى يجرى فيها النيل الوديع بالرى الدائم ورى الحياض ، فتكتسى بأوراق الذرة فى الخريف ، وبأعواد القصب وخد الجميل فى الشتاء ، وبمروج القمح الذهبى فى الربيع ، وبالبطيخ والشمام والخيار والعجور والقثاء وكل مايبرد القيظ أثناء الصيف ، وبالنجيل والبرسيم طول العام . وهو لهذا يؤثر أن يستنبت من تربة وجدانه ثمارا مما ينبته جسد مصر السمراء ، ولايفتأ يكرر

لنفسه وللغير أن الجنية السمراء خيمى ألقت عليه شباك هواها وسحرته عن نفسه ، وألقت إليه أنه لا جسد إلا جسدها ولا غرام إلا غرامها ولا فاكهة إلا ما ثقل به صدرها ، وقد أوشك أن يوهم نفسه ويوهم الغير أن البطيخ والشمام والخيار والعجور والقثاء هى من فاكهة الجنة ، وأن كل ما عداها من خسيس الثمار ، لأنه إما مستورد أو مستجلب أو مشتول . حتى القطن الذى يفرش ارضنا ببساط أبيض كالثلج كلما جاء الصيف ، وكروم مريوط والفيوم وفاكهة البساتين لايجد فيها نفعا لأنها جاءت إلى مصر منذ محمد على أو ما قبله بقليل ، أو بعده بقليل .

هذا الكاتب هو الدكتور يوسف إدريس ، كل فن فى خياله إما مؤصل فى تربتنا وثقافتنا الشعبية ، وإما لانفع فيه . كل مسرح مصرى لايتطور من « السامر » الشعبى المصرى وافد ودخيل ولا مستقبل له . التجربة الأوروبية فى المسرح من اليونان إلى صمويل بيكيت وافدة دخيلة ولا مستقبل لها ، وهى لاتتجاوز أن تكون شكلا أوربيا « محليا » لهذا الفن العظيم ، فهى إذن تجربة غير ملزمة لنا لأن فن المسرح ليس له شكل عالمى « ولأنى أومن بهذا فإنى أومن أيضا أن المسرح مثله مثل الموسيقى وكل الفنون لا يوجد شكل عالمى له ، إنما لابد أن يتخذ لدى كل شعب شكلا » . ونظير هذا عند الدكتور يوسف إدريس الموسيقى الكلاسيكية بأشكالها المختلفة كالأوبرا والسيمفونية والكونشرتو والسوناتا ، كلها وافدة ودخيلة ولا مستقبل لها . وقياسا على هذا فقد وجب أن تمتد دعوة الدكتور يوسف إدريس إلى الاكتفاء بتطوير الرواية عن « ألف ليلة وليلة » وملاحم العصور الوسطى مثل « سيف بن ذى يزن » و « الأميرة ذات الهمة » و

« الظاهر » و « عنتر بن شداد » وهى كلها خامات خصبة لاتنفد أبدا ، ولكنها فى الوقت نفسه أشكال فنية بدائية البنيان . وإلى تطوير القصة القصيرة عن مقامات الحريرى والهمذانى ، وإلى تطوير المقال عن كتابات الجاحظ وابن المقفع وابن العميد ، وإلى تطوير النقد عن ابن قتيبة والجرجانى والآمدى وابن سلام . وقياسا عليه أيضا فقد وجب تطوير فن النحت عن النحت الفرعونى وحده ، والتقاط الخيط الذى قطعته أديان التوحيد نحو ألفى سنة ، أو ربما الاكتفاء بتطوير عروسة المولد فهى المظهر الوحيد من مظاهر فن النحت الذى بقى لنا عبر القرون . أو ربما وهو أقرب إلى المنطق ، تحريم فن النحت جملة لأن ثقافتنا رأت فى التماثيل لونا من الوثنية فحرمتها أو أعرضت عنها نحو ألفى سنة . وبالمثل ينبغى التقاط الخيط فى فن التصوير من حيث انقطع فى العصر القبطى ، لأن مصر العربية والمملوكية والتركية ازورت عنه أو حرمته تحريما . وبالمثل ينبغى التقاط الخيط فى فن العمارة إما من معابد مصر القديمة أو من المشربيات المملوكية . لم يقل لنا الدكتور يوسف إدريس ماذا نفعل بفن السينما الذى ليست له سوابق فى تراثنا القومى — وإذا كان هذا يصدق على الفنون والآداب ، فهو بغير شك يصدق على الفكر السياسى والاجتماعى والفلسفى وعلى كافة ألوان المعرفة المعيارية ، أى الخاضعة للقيم والمقاييس . إذا اردنا أن نقيم ثورة شعبية وجب أن نبنيها على ثورات الزعر والحرافيش التى طالما حدثنا عنها ابن إياس والجبرتى ، وأن نتم فكرتهم عن حقوق الإنسان . وإذا أردنا أن نتصور المدينة الفاضلة وجب أن نعود إلى الفارابى وابن سينا وابن طفيل وحدهم ، ونضرب صفحا عن تجربة الإنسان بالفكر

والفعل من أفلاطون إلى كارل ماركس . بهذا وحده يكون لنا أدب قومي وفن قومي ، وبهذا وحده يكون أدبنا وفننا وفكرنا منبثقا من واقعنا .

ولست بسبيل أن أناقش الدكتور يوسف إدريس فى آرائه الرومانتيكية هذه ، فهى بغير شك آراء رومانتيكية ، ولكنى أكتفى بأن أقول فى إعجاب أن يوسف إدريس القصاص نفسه لا يبدأ فنه القصصى من الحريرى أو الهمذانى ، بل يبدؤه من دوستويفسكى وتشيكوف ، ثم أكتفى بأن أقول فى إعجاب بأن يوسف إدريس المسرحى رغم حديثه المكرور عن « السامر » المصرى وفوائده ، لا يجد حرجا فى الاستعانة بعديد من أقطاب المسرح الأجنبى ، من أرسطوفانيس اليونانى إلى بيكيت الأيرلندى مارا ببيراندللو الإيطالى . وقد كانت آخر لعبة اكتشفها وأخذ يلهو بها هى جولدونى ، والكوميديا ديللارتى ، ثم أكتفى بأن أقول فى أسف إن يوسف إدريس ، وهو فى نظرى بفضل ماحبته به الطبيعة من أغوار خصبة وموهبة خلاقة من معدن غامض نفيس ، أقرب كتابنا المعاصرين إلى اجتياز تخوم الإقليمية والمحلية إلى رحاب الفن الإنسانى العظيم الذى تسقط فيه الحواجز بين البشر ، يردم أغواره بيده ويشل ملكاته للخلق العظيم باختياره ، بهذه الخزعبلات التى يؤمن بها وينسبها خطأ إلى الفكرة القومية . فيوسف إدريس المفكر يرى بفكره القاصر شيئا ، ويوسف إدريس الفنان يرى ببصيرته السليمة شيئا آخر . وهذا الانفصام فى الشخصية يشل قدرته على الانطلاق العظيم الذى به وحده سيكون لنا سهم وقيراط فى الميراث الإنسانى الخالد الذى فيه يلغى قيود الزمان وحدود المكان . من أجل

هذا كلما شاهدت ليوسف إدريس مسرحية خرجت منها بقلب ثقيل وأنا أجمجم بينى وبين نفسى : واحسرتاه على هذا المجد العظيم الذى كان يمكن أن يكون . واحسرتاه على هذا الأمل الكبير الذى لا يريد أن يتحقق . واحسرتاه على مصر وبنيها الغر الذين لو شاءوا لارتقوا كالعقاب القوى أدراج السماء ، ولكنهم أوثقوا أقدامهم فى الأرض بأصفاد من حديد .

٤

فرفور يريد أن يوقف حركة الأفلاك ويعطل نواميس الكون

انظر إلى « الفرافير » مثلا ، وهى المسرحية التى أخرجها كرم مطاوع على المسرح القومى فى أعقاب موسم ١٩٦٤ . هذه المسرحية الجميلة شاهدتها حتى الآن نحو خمس مرات . وكلما نزل مصر ضيف من الخارج تربطنى به صلة ثقافة ، كنت أصطحبه معى لمشاهدتها لأريه وجها هاما من وجوه حياتنا الفنية ، وهو أننا قد اقتربنا أو أوشكنا أن نقترب من تصدير فننا إلى العالم . وحين جاء ذكر تمثيل مصر بمسرحية مصرية تعرض على مسرح الأمم بباريس ، رشحتها بقوة لتترجم وتمثل لأنها أقرب شىء أعرفه فى مسرحنا يمكن أن يفهم فى الخارج ، لأنها تدور حول مشكلة يفهمها ويحسها ويحب أن يناقشها الناس فى كل بلد من بلاد الأرض مهما اختلفت مستويات حضارتهم . مشكلة كما قرر يوسف إدريس نفسه ستبقى بغير حل مهما ارتقى بنو الإنسان . ولست أشك فى أنه سيجد فى كل بلد من بلاد العالم ملايين من الناس يشاركونه رأيه فى هذه القضية ، وملايين

أخرى يعترضون عليه ، فهى إذن قضية حية ، وأحسب أنها كانت وستظل كذلك إلى أمد طويل فى كل الحضارات . ولست أقصد أن الحل الذى انتهى إليه يوسف إدريس هو الحل السليم ، ولكنى أقصد أنه وضع أمامنا افتراضا فلسفيا خطيرا هو افتراض اللا حل لهذه المشكلة العويصة التى أرقت بنى الإنسان منذ فجر التاريخ ، وستظل تؤرقهم إلى أن تتحقق أحلام الفوضويين .. إن تحققت .

هذه هى مشكلة علاقة السيد والعبد ، أو المتبوع والتابع ، التى تقوم بين الإنسان والإنسان فى كل زمان ومكان . فنحن فى « الفرافير » معلقون بين شخصيتين رئيسيتين هما شخصية « السيد » الذى لا يجد له يوسف إدريس اسما خيرا من اسمه المطلق هذا ، وشخصية « الفرفور » وهو اسم يطلق عادة فى المسرح الشعبى على الخادم أو التابع الذكى الذرب اللسان ، الذى يكون عادة موضع سر سيده وناصحه الأمين بما جبل عليه من حكمة شعبية وقلب متعاطف مع قلوب الناس . فهو شىء قريب من الكورس اليونانى . ومن حول هاتين الشخصيتين جملة شخصيات أهمها شخصية « المؤلف » الذى نعرف من السياق أنه « القدر » ، إذا أردنا أن نستخدم كلمة غامضة ، أو « الطبيعة » أو « الحياة » أو باختصار القوة المجهولة التى جاءت بالإنسان إلى الوجود ورسمت علاقة التبعية الأزلية بين الإنسان والإنسان ، ثم « زوجتا السيد » فللسيد زوجتان ، ثم « زوجة الفرفور » ، ثم « جثة الميت » ، ثم كورس من المتفرجين الذين يمثلون البشرية كلها .. والمسرحية كلها ، وهى من لوحتين ، كلها ليست إلا حوارا لامعا ذكيا بين السيد والفرفور يستغرق منا ثلاث

ساعات فى المتعة الخالصة ، ويتخلله بين الحين والحين دخول شخصية من الشخصيات الأخرى لا لتفعل شيئا ، فما فى هذه المسرحية أفعال ولا حوادث ، ولكن لتضع مشكلة السيد والعبد على أساس جديد يكون نقطة انطلاق إلى مبارزة كلامية جديدة .

المؤلف يعلن علينا أنه لم يفرغ بعد من خلق رواية السيد والفرفور ، وأنه مشغول بتأليف حلقات الإذاعة والتليفزيون (كأنما عمليات الخلق فى الوجود لا تنتهى) ، ومع ذلك فهو يأتى على المسرح بالفرفور ثم بالسيد ... ثم يمضى لشأنه بعد أن يعد بإرسال زوجة لكل منهما . وهنا يبدا « النقار » بين الفرفور والسيد ، ذلك النقار الذى لا ينقطع لحظة حتى آخر المسرحية . نرى السيد أول الأمر نائما يغط فى أحلامه ، ويوقظه الفرفور فيهب محتجا على ضياع حلمه الجميل الغريب . إنه لم يكن يحلم بكريستين كيلر ، ولكنه يقول : « كنت بحلم انى بحلم » . وهكذا نعلم منه أن ما سنراه شيء اختفى فيه الحد الفاصل بين الحلم والحقيقة ، ولا سيما بعد أن أدركنا منذ الوهلة الأولى أن كل ما سنراه ليس إلا حلما من أحلام « المؤلف » الذى تركنا ومضى ليخلق بالخيال أشخاصا غير هؤلاء الأشخاص . ومنذ اللحظة الأولى ندخل عالم بيراندللو فى « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » ، وبهذا المعنى يمكن أن نقول إن « الفرافير » هى مسرحية « شخصيتان تبحثان عن أدوار » بعد أن تركهما المؤلف بمجرد أن خلقهما على خشبة المسرح ، وكتب لها نصا كروكيا ناقصا لا بد فيه للممثلين من الارتجال حتى يكمل . أو على الأصح كتب لهما « فكرة مسرحية » لا أكثر ، وهو عكس الإشكال الذى أوقعنا فيه بيراندللو .

ويتفق الفرفور والسيد أولا على أنه ليس هناك ما يدعو لاختيار اسم محدد لكل منهما ، فنعرف أن كلا منهما يمثل قناعا لفصيلته فى الحياة ، والسيد لكل الأسياد ، والفرفور لكل الفرافير . كذلك يتفقان على أن مهنة السيد هى أن يكون سيدا ، وأن مهنة الفرفور هى أن يخدم السيد . ثم يكتشفان أن السيد ككثير من الأسياد بلا عمل كالعاطلين بالوراثة ، وهنا يتداولان فى أى الأعمال ينبغى أن يزاوله السيد ، ويستعرضان كل الأعمال الممكنة من شغلة الرأسمالى إلى شغلة الحرامى ، فلا يهتديان إلى شىء يصلح له السيد إلا مهنة التربى .

وهنا يبدأ النزاع الحقيقى بين السيد والفرفور ، لأن السيد يريد أن يشتغل بالسيادة ويطالب الفرفور بحفر القبور . ويحتج الفرفور فيصر السيد على أن « الرواية كده » . ويستنجد السيد بالمؤلف فيظهر غاضبا ومحذرا من أى خروج على النص ، ثم يختفى بعد أن أكد للفرفور المرتعد الفرائص وجهة نظر السيد . وما إن يسترد الفرفور هدوءه حتى يبدأ فى إثارة المشاكل من جديد ، فيسأل الأسئلة الخالدة : كم وكيف ومتى وأين ولماذا ؟ ويبدأ بلماذا اللعينة فيقول : « ألا قولى يا سيدى .. ألا انت سيدى ليه ؟ » . إن الفرفور يعرف أن كلا منهما ابن آدم ، فما الذى جعل أحدهما سيدا والآخر فرفورا . « وحتى اذا مشينا ورا داروين ، إنت اتطورت من قرد وانا اتطورت من قرد زيك » . وبالطبع لا يملك السيد جوابا لهذا السؤال المحير إلا أن يقول هازلا « يمكن جدك القرد ده كان قرد فرفور عند جدى » . ولكن الفرفور لا يقتنع ، لأنه يعلم أنه « ما فيش فى القرود اسياد ولا فرافير أبدا » . إنهما لا يعرفان إن كانت الطبقية بشرية أم أنها

شيمة كل المخلوقات . وحين يلغز عليهما الأمر يستنجدان بالمؤلف ليسألاه ، فيدخل المؤلف ، ولكن قامته قد قصرت إلى النصف هذه المرة . ومن ذلك نعرف أن يوسف إدريس يريد أن يقول : عند أول سؤال يسأله الإنسان عن ماهية الأشياء تتضاءل قامة القدر المجهول . ولا يجد المؤلف ما يقوله إلا أن يصيح غاضبا : « ودى عايزة سؤال دى ؟.. دى حقيقة زى الشمس . كمان شوية تيجى تقول لى انت المؤلف ليه . فيه نعم وبس ، فاهم بالإيمان الأعمى فقط يحل هذا الإشكال .

ومعنى هذا أنه بالإيمان المطلق فى « طبيعة الأشياء » أو « إرادة القدر » يستتب هذا النظام الحديدى الذى يثبت هذه العلاقة بين السيد والعبد تثبيتا أبديا . بل إن الموت ذاته جزاء من يحاول مناقشة هذا القانون الحديدى ، فنحن نرى المؤلف يردف وعيده بدخول عملاقين رهيبين كأنهما من الزبانية ، ويبدو أنهما ناكر ونكير ، لأن المؤلف يتوعد الفرفور قائلا « أخليهم يرموك بره . سامع ؟ » وليس أقسى على الحى وعيدا من أن يقذف خارج الباب .

وكما أن لكل فرفور سيد ، فكذلك لا بد أن تكون له ست . وحين يبطىء المؤلف فى إرسال الست يتفق الفرفور مع السيد على أن يزوجه لتكون له ست . ويختار له امرأة مودرن بكل معنى الكلمة من أولئك النسوة اللواتى يجرين عملية الأينديمسيت ، أو عملية اللوزتين مرة كل شهر . وهنا تحضر السيدة التى أرسلها المؤلف لتكون زوجة للسيد ، وتكون مشاجرة بين المرأتين على السيد لا تحسم إلا بأن يتزوج السيد منهما معا . ثم يرسل المؤلف للفرفور أيضا زوجة ، وتتسل الزوجات

نسلا غزيرا ، وبهذا يتكون أول مجتمع إنسانى على وجه الأرض ، هو مجتمع الأسرة .

وما دامت هناك أسرة فلا بد من إطعام الأسرة . وإطعام الأسرة معناه العمل والكسب . وللعمل والكسب يعود السيد والفرفور إلى مهنة التربى أو إلى دفن الموتى ، وما دام ليس هناك موتى فلا بد من تدبير ميت ولو بقتل رجل . ونحن نسمع عن القاتل بالأجر ، ولكننا فى «الفرافير» نرى «قتيلا بالأجر».. يأتى إلى السيد والفرفور ويعرض عليهما رقبته مقابل مكافأة يدفعها لهما . ويعجب السيد والفرفور لهذا المجنون الذى يريد أن يأجر الناس على قتله ، ولكنهما يعرفان منه أن هذه مهنة مألوفة يزاولها الملايين من البشر الذين تتكون منهم جيوش العالم ، وقد كسدت صناعة الحرب بسبب تعود المتخاصمين أن يلجأوا إلى المحاكم أو إلى مجلس الأمن . ولما كسد هذا الانتحار الجماعى قرر هذا القتيل بالأجر أن يستقيل وينتحر لحسابه الخاص . وهنا يأمر السيد الفرفور بأن يؤدى له هذه المهمة العسيرة ، ولكن الفرفور يعصى أمره لأن السلام شيمة الفرافير ، أما سفك الدماء فشيمة الأسياد . ولا يجدى تهديد المؤلف بصوت راعد من الخارج ، ولا تجدى دروس الكراهية التى يلقنها السيد للفرفور ليشجعه على الفتك بهذا القتيل بالأجر . وأخيرا يتقدم السيد وينزع الفأس من يد الفرفور المرتجفة وهو يصيح : «أصل الفرافير اللى زيك عبيد جبنا ، ودى عايزة سيد علشان يعملها .. إوعى كده جتك البلا» . وينهال بالفأس على عنق الرجل فيحزها . وهنا يتحرك ضمير السيد ويوجعه ، ونحسب أن ضميره يؤنبه على قتل هذا الرجل الغريب البرىء ، ثم

نكتشف أن ضميره لن يهدأ إلا إذا جاءه الفرفور برجل آخر يقتله . ويرتاع الفرفور لأنه يدرك أن السيد أصبح مصاصا للدماء . وتكون أول ثورة للفرفور بعد هذه الجريمة الأولى . إنه لن يبقى لحظة واحدة مع هذا السيد السفاح . وينطلق الفرفور إلى رحاب الله .

ولكن الفرفور والسيد لا يلبثان أن يلتقيا فى الفصل الثانى . ونكتشف أنه بعد انفصال الفرفور عن السيد التحق الفرفور بخدمة أسياد آخرين لا حصر لهم وتبين له أن كل سيد جديد « أنيل » من سابقه ، أى أكثر ضراوة ، فيتعلم منهم الوحشية ، وآل أمره إلى احتراف شراء أدوات الدمار ، وأخذ يطوف فى زى « بتاع روبابيكيا » صائحا « كل حاجة قديمة للبيع ! مجد قديم للبيع ! عظمة قديمة للبيع ! اسياد قديمة للبيع ! مدافع قديمة للبيع ! قنابل ذرية قديمة للبيع .. بيكيا .. حدش عنده أيدروجينية.. بيكيا .» ونفهم من هذا أن آخر سيد خدمه الفرفور لا يملك ثمن أحدث أدوات الدمار ، فهو يجمع مخلفات السادة الفطاحل من أدوات الحرب . أما السيد فنعرف من كلامه أن حالته قد تحسنت كثيرا بفضل ذريته ، فقد أنجب منها عددا لا يحصى ، كلهم ورثوا عنه أمارة السيادة وهى سفك الدماء ، فنبغوا فيه بل وتفوقوا على جدهم الأعلى ، وهو السيد ، أما صناعتهم الرسمية فهى أنهم تربية يدفنون البشر ، ومن أسمائهم الإسكندر وتحتمس ونابوليون وموسولينى وهتلر الخ على غرار قواد التاريخ . وقد جمع السيد من ورائهم مالا لا يحصى ، ولكنه أيضا كان ينفق عن سعة فضاع كل ماله ، وهو الآن مضطر إلى العمل لينفق على أسرته . ويلتقى السيد والفرفور من جديد ويبدآن العمل فى حفر القبور

ويعود كل شيء كما كان . فالسيد يريد لنفسه السيادة وإصدار الأوامر ، ويريد للفرفور العمل المضنى . ويعترض الفرفور على هذا ، ولكن السيد يتمسك به أنه نص الرواية التى كتبها لهما المؤلف . ويعترض الفرفور على منطق المؤلف وعلى فنه ، فيستنجد السيد كالعادة بالمؤلف ، ولكننا نكتشف أن المؤلف قد اختفى وترك الشخصيات التى خلفها وحدها ، ولم يكن هناك حل إلا أن يتصرف السيد والفرفور فى إتمام الرواية التى بدأها المؤلف ثم مضى . وهنا يقترح الفرفور جملة حلول : « أنا مش بنى آدم . أنا بنى نفسى .. أجمل حاجة فى الدنيا انك تحس كده انك مؤلف نفسك . انت تقدر تعملها زى ما انت عايز » بعبارة أخرى أن يكون الإنسان سيد مصيره . ويرفض السيد ، فيعلن الفرفور الإضراب عن العمل ، فيعلن السيد أنه لن يعطيه قوته . ويتأزم الصراع الطبقى فلا يحله إلا وساطة الزوجات . كل زوجة تضغط على زوجها باسم العيال ليلين ويلتقى بالآخر فى منتصف الطريق . وتنتهى الأزمة بالتصالح الطبقى بسبب الحاجة المتبادلة ، على أساس أن تكون الرواية الجديدة من تأليف الفرفور . ويقترح الفرفور عالما « لافيه سيد ولا فرفور .. كل واحد فرفور نفسه وسيد نفسه » . ويجربان هذا النظام ولكن التجربة تفشل ، لأن فرفور يقبل على عمله بجد بينما السيد يغش فى اللعبة ويتلكأ فى العمل . ولما كان كلاهما سيد نفسه وليس لأحد عليه سلطان ، فإن تجربة المساواة تفشل لانعدام السلطة ، ويمر بهما ميت يطلب قبرا يدفن فيه ، ولا يعرف الميت مع من يتفاوض على الأجر وعلى مواصفات القبر ، فقد رفض فرفور أن تكون للسيد صفة العقل المدبر وأن تكون له صفة البدن

العامل ، وهكذا ينصرف عنهما الميت وتضيع عليهما الصفقة . وهنا يتقدم فرفور بحل آخر شبيه بحكم البروليتاريا ، فيقترح أن تعكس الأدوار فيكون الفرفور هو السيد والسيد هو فرفور . ويقبل السيد على مضض ، لأنه منذ الإضراب قبل أن يقوم فرفور بالتأليف لهما . وتفشل هذه التجربة أيضا ، لأن فرفور حين تزدهيه السلطة يطلب طلبات غير معقولة ، فيأمر السيد بأن يحفر القبور فوق الأرض ، أى يبنى أهراما . ويقترح فرفور حلا ثالثا ، وهو أن ينشأ دولة باسم فرفوريا العظمى ، كل من فيها أسياد لا يعملون ، على أن تقوم الدولة نفسها بالعمل . ويوهم السيد فرفور بذكائه أنه يتكلم باسم هذه الدولة بعد أن يسيطر على أجهزة الدعاية فيها ، وهى عبارة عن بوق يمثل الإذاعة وجريدة قديمة تمثل الصحافة ، ويجعل أخاه « الإمبراطور فرفور » يعمـل ويعمل حتى زاد عدد القبور عن عدد الموتى . وحين يكتشف فرفور الخدعة يكف عن العمل وتفسد التجربة ، لأنها تقتضى مزيدا من الموتى لتملأ كل هذه القبور . وهذه هى التجربة النازية والفاشية التى يوهم فيها الأسياد الفرافير بسيادة جنسهم ليستخدموهم فى صناعة أدوات الموت . وبعد كل هذه التجارب الفاشلة يجرب فرفور والسيد الديموقراطية الأمريكية ، حيث هناك فرافير وأسياد . وتعرف لهم « مدام حرية » هذا النظام بأنه النظام الذى يتيح لكل فرفور اختيار سيده ، وتستهوى مدام حرية فرفور فيحاول أن يغازل هذه السيدة الشقراء الجميلة ، فتحذره بأن مصير الفرفور الجرىء سيكون الشنق على طريقة زنوج أمريكا حين يغازلون امرأة بيضاء . فيكفر فرفور أيضا بهذه التجربة ، ولكنه يتخلى عنها وفى قلبه حسرة حقيقية : « يلا بينا

(يوسف إدريس)

يا عم » بس انا مش مأثر فىّ إلا عنيها ... عليها جوز عيـون » .
ويصيب فرفور اليأس فقد فشلت كل الأنظمة حتى الأوتوماسيون ، أو تسيير الآلات بالآلات ، فشل لأن كل ما يسير لابد له من مسيِّر ، والمسيِّر هو السيد .

ويتوقف العمل نهائيا فى هذه الإنسانية الصغيرة ، وينقطع الرزق فتحدث ثورة فى الحريم اللواتى لا يفهمن شيئا إلا أن الحياة يجب أن تستمر .. أما انبحث عن النظام الصالح الذى يحفظ كرامة الإنسان وحقوق الإنسان فيأتى بعد لقمة العيش . وليس هناك من حل إلا العودة إلى نص الرواية التى كتبها المؤلف ، ويبحثان عن المؤلف فيجدان أنه تضاءل وتضاءل حتى اختفى داخل الذرة . ثم نكتشف أن السيـد وفرفور معا بعد كل هذه التجارب فى سبيل المساواة المريرة قد زهدا فى الحياة ، وهما يقرران أن يطلبا المساواة فى المـوت ويطلبـان الانتحار ، فيضع كل منهما عنقه فى حبل مشنقة ، ثم تحلو لهما الحياة ولو بغير حل . ولكن عامل الستار (الموت) يطفىء الأنوار ويدفع الكراسى ويفاجئهما بالموت فيسدل على حياتهما الستار . ونراهما فى العالم الآخر يتأهبان لبدء رواية جديدة . ولكننا لا نلبث أن نعرف أن الرواية الجديدة لا تختلف فى شىء عن الرواية الأولى ، حين نعلم أن عالم ما بعد الحياة يحكمه قانون واحد هو الذى يحكم كل شىء ، من الذرة إلى الأجرام السماوية : كل شىء يدور حول شىء . ولابـد لفرفور والسيد أن يخضعا لهذا النظام الكونى فهذه سنة الوجود . وهنا نرى فرفور قد بدأ يدور حول السيد كأنما مدفوعا بجاذبية مغناطيسية كتلك التى تجعل الأجرام الصغيرة تدور حول الأجرام الكبيرة . وإذا

بهذا الذى يبحث عن الحرية والمساواة فى الموت لا يجد الحرية والمساواة حتى فى الموت ، ويمضى فرفور فى دورانه حول السيد على كره منه وهو يصرخ محتجا ، يدور أولا بطيئا ثم تشتد سرعته باطراد حتى أصبح دورانه حول السيد « نظاما » كنظام الأفلاك ، كل ذلك وفرفور يصيح مستنجدا بالجمهور : « يا عالم . يا فرافيـر . الحقوا اخوكم . انا صوتى ابتدا يتحاش . شوفوا لنا حل . حل ياناس . حل ياهوه لافضل كده .. لازم فيه حل . لابد فيه حل . النجدة . أخوكم خلاص فرفر . أنا فى عرضكم حل . مش علشانى انـا . عشانكم انتم . دانا بمثل بس . وانتو اللى بتلفوا » وهكذا يسدل الستار على هذا الفرفور الذى أراد أن يوقف حركة الأفلاك ويعطل نواميس الكون .

فهل رأيت تشاؤما أبلغ من هذا التشاؤم ؟ لقد جرب يوسف إدريس كل الأنظمة التى عرفها بنو الإنسان على مجتمعه الصغير ليحل مشكلة خضوع الإنسان للإنسان ، فلم يجد بينها نظاما واحدا يأتيه بأى حل ممكن أو مقنع : جرب مجتمع القياصرة والغزاة من التحـامسة والرعامسه إلى الإسكندر إلى يوليوس إلى نابليون إلى موسولينـى وهتلر ، إلى آلهة الأسلحة النووية فلم يجد عندهم إجابة على سؤاله . وجرب مجتمع التساوى فى السيادة الذى سمته الثورة الفرنسية الحرية والمساواة والإخاء فلم يجد فيه نفعا ولا صلاحا . وجرب المجتمع الشيوعى القائم على سيادة الفرافير أو دكتاتورية البروليتاريا فلم يجد فيه حلا لمشكلة الإنسان . وجرب الحل النازى الفاشى الذى يسمى أحيانا برأسمالية الدولة وخرج من هذا بأن الأسياد الرأسماليين فى هذا النظام

يحكمون فرفوريا العظمى باسم الشعب بعد أن ينفخوه بالزهو الفارغ . وجرب المجتمع الفوضوى حيث لا سيد ولا مسود ، وحيث تختفى السلطة تماما بقانون التسع تشهر واللبن « اللى كلنا وضعناه » ، فلم ينته منه بشىء مرض . وجرب الديمقراطية على الطريقة الأمريكية ولكنه كفر بها لأنه اكتشف أنها تقوم على اختيار القيود ، وعلى شنق الفرافير كالزنوج إذا هم تجاسروا على أن يصبصوا « لمدام حرية » . وبعد أن يئس من إصلاح الحياة جرب الموت فوجد أن نواميس الوجود واحدة بالنسبة للموت والحياة ، ليس فى الكون إلا أجرام صغيرة تدور فى فلك أجرام كبيرة بقوة قانون أزلى أبدى ليس منه فكاك . بل أكثر من هذا : جرب الحياة بمؤلف رسم للناس خطاهم ، وبغير مؤلف حيث الإنسان يكتب روايته لنفسه وحيث الإنسان سيد مصيره ، فلم يجد فى الأولى شفاء ، وباء من الثانية بالخسران .

هذا الموضوع الجميل العميق الذى يطرح قضية الحرية والضرورة مجسدة فى علاقة السيد بالعبد ، أو الحاكم بالمحكوم ، أو الدولة بالفرد ، أو النظام بأبناء المجتمع الخ ، موضوع جميل وعميق وهو مما يمكن أن يؤرق الإنسان فى أى حضارة من الحضارات . وهذا ماقصدت إليه حين قلت إن يوسف إدريس من أكثر كتابنا الجدد اقترابا من الأدب العالمى . أما أن يوسف إدريس قد صاغ هذه الفكرة فى مسرحية مسلية أقصى ما تكون التسلية ، فهذا مؤكد ولا جدال فيه . ولكنه للأسف الشديد قد أفسد جمال هذا العمل الجميل وضيع عمق هذا العمل العميق فى مواضع عدة ، حين استسلم لنظرياته السقيمة عن العودة إلى تقاليد السامر والكوميديا ديللارتى بوجه عام ، فاستحالت

مشاهد بأكملها من « الفرافير » إلى نوع من القفشات المبنية على تقاليد « القافية » المأثورة عن السامر الشعبى ، ثم مكن لها علــى الكسار بربرى مصر الوحيد ، وإلى حد ما نجيب الريحانى . ولو أن يوسف إدريس اختزل هذه المشاهد التى فيها تهكم على أسماء الفار والقط والجحش والحيوان والأعور والأطرش الخ ، والمشاهد التى يتهكم فيها على المهن والصناعات ، والمشاهد التى يتهكم فيها على النساء المتحررات ألافرانكا ، والنساء الشرشوحات الخ ، ولو أنه ألغى بعض التكرار فى التجارب الاجتماعية ، وفى المبارزات الكلامية بين السيد والفرفور ، ولو أنه استغنى عن بعض مشاهد الفرسكة والإضحاك بالحركات ، لبقى رغم هذا وبعد كل هذا التركيز ما يجعل « الفرافير » مسرحية قوية عميقة خطيرة يمكن أن تترجم إلى أية لغة من اللغات ، ويتمتع بها الناس فى كل مكان ، لأنها تعبير صادق عن ذلك القلق الوجودى الخصب الذى نجده أشيع ما يكون بين مثقفى حضارتنا الراهنة ، ممن يرون أن مشكلة الوجود الإنسانى داخل الدولة أو النظام أو المجتمع ، أو تحت السلطة أيا كان مضمونها وحدودها ، مشكلة فلسفية محيرة قائمة بغير حل . أما يوسف إدريس فقد أضاف إلى بست هذه المشكلة معنى قائما جديدا ، وهو أنه ربطها بنظام الكون كله ، وجعلها من « طبيعة الأشياء » ، ومع ذلك فهو لا ينسى أن يؤكد نزوع الإنسان الدائم نحو الحرية والفكاك من أسر الضرورية ، ولو أدى هذا إلى تغيير نظام الكون . وهذه جرثومة الفوضوية فى تفكير يوسف إدريس ، ولكنها فوضوية راقية ليس فيها مكان لأحلام مراهقة بسقوط الأغلال عن بنى الإنسان . إنها فوضوية راقية تضع الإنسان المتمرد

على أغلاله شامخا أمام نواميس الوجود .

ولا بأس على يوسف إدريس بتاتا من أن يستوحى من أرسطو فانيس حوار الميت والأحياء ، أو حوار سيد الكوميديا عن علاقة السادة بالعبيد ، أو عن فضل الموت على الحياة . ولا بأس عليه من أن يستوحى من صموئيل بيكيت مشاهدة عن جودو وتسويف ظهوره ، وعن انتحار الإنسان فى شخص فلاديمير واستراجون شنقا حين يأسا من الاهتداء لحل للحياة ولمنظم الحياة ، وأن يستوحى من بيرانديللو تداخل الحلم والحقيقة . لا بأس على يوسف إدريس بتاتا من أن يستوحى كل هؤلاء وغيرهم ، ولعله أن يعفينا من كل هذا الضجيج حول السامر والمسرح الشعبى والمسرح المرتجل ، وحول هــذه الأشياء من تاريخ المسرح التى يتحدث فيها دون أن يعرفها وليس لها من هدف واضح إلا أن تشغل البسطاء بالضوضاء العالية وبستار من الدخان عن البحث فى مصادره الحقيقية . أقول إن يوسف إدريس ليس بحاجة إلى شيء من هذا ، لأنه فى يقينى — أقرب كتاب مسرحنا الجديد إلى فكرة المسرح الذى يتجاوز حدود الزمان والمكان ، وإن كان لا يزال أمامه شوط طويل .

الدكتور لويس عوض :   ٥

عالم مجنون .. مجنون .. مجنون فى المهزلة الأرضية

كان فى إنجلترا فيلسوفان صغيران يعيشان فى القرن الثامن عشر ، هما بولنجبروك وشافتسبرى ، وكانت لهما دعوة فلسفية أخلاقية تعرف بالمذهب الإلهى أو « الدييزم » . وكان من أهم أركان هذه الدعوة أن الشر ليس له وجود حقيقى فى العالم ، وإنما الشر موجود فى الظاهر فقط .. أما الخير فهو عماد الكون وهدف الخالق والخليقة . فإن بدا لعين الإنسان شر أو نقص أو قصور فهو لأن عين الإنسان لا تنفذ إلى باطن الحقيقة المتمثلة فى كليات الوجود ، أو كما عبر الشاعر الإنجليزى المعاصر لهما ، ألكساندر بوب فى ملحمته الفلسفية « رسالة عن الإنسان » : « كل شر جزئى هو خير كلى » . أو كما عبر بوب نفسه فى مكان آخر من قصيدته هذه بقوله : « كل ما هو موجود صحيح » . وبعد هؤلاء بنحو مائة عام جاء الفيلسوف الأكبر هيجل ، وبشر بشىء قريب من هذا كل القرب ، ولكن على أسس تختلف كل الاختلاف ، فقال : « كل ما هو واقعى منطقى ، وكل ما هو منطقى واقعى » . ومنذ ذلك التاريخ وقد اتخذت مشكلة الخير والشر أبعادا جديدة ، فلم تعد كما ألفها الناس منذ أقدم العصور المحور الذى تدور حوله فكرة الأخلاق ، بل ظهرت فيها جوانب اصطلح بعض المفكرين على تسميتها بالأمورالية ، أو ما وراء الأخلاق .

واليوم ظهر بيننا فنان هو يوسف إدريس يقول فينا بلغة المسرح : إن

مشكلة الخير والشر تؤرق ضميره ، وأنه يبحث لها مع الفلاسفة عن حل نهائي . ولكنه لسوء حظه وحظنا اختلط عليه الفن والفلسفة ، فرأى رؤية مشوشة تشبه رؤية من أنهكت أعصابه البصرية خمر كدرة من خمر الفن وخمر الفكر . أما هذا الحل النهائي الذى انتهى إليه يوسف إدريس فى « المهزلة الأرضية » . فهو أن الخير ليس له وجود حقيقى فى العالم ، وأن الخير ، إن وجد ، فهو موجود فى الظاهر فقط ، لأن الشر هو أس الكون . وما دامت هذه حقيقة مقررة ، فليس هناك مخرج من هذا المأزق إلا أن نلبس جميعا قميص المجانين لنهرب من هذه المحنة الفظيعة .

وقد بلغ من قبول يوسف إدريس لفساد الحياة ، أنه أصبح لا يرى فى الشر الشامل مأساة بل مصدر فكاهة يمكن أن يتفكه بها الإنسان .

أما « المهزلة الأرضية » .. وهى آخر أعمال يوسف إدريس التى أخرجها سعد أردش فى موسم ١٩٦٥/١٩٦٦ ، فهى على نقيض « الفرافير » فى كثير من الوجوه . فمن الناحية الفنية هى تمثل عدولا عن فكرة مسرح السامر التى تبناها يوسف إدريس فى فترة « الفرافير » ، وعودة إلى محاولة البناء الدرامى التقليدى الذى تعودناه منه فى « ملك القطن » و « جمهورية فرحات » و « اللحظة الحرجة » ، وهذا فأل حسن يشير إلى رجوع يوسف إدريس إلى تقاليد المسرح الأساسية التى أصبحت بمثابة تراث عند صفوة رجال الفن والأدب . وهى قد تقبل الإضافة والتجديد والمراجعة حقا ، ولكن ليس على أساس الابتداء من نقطة الصفر وهى السامر الشعبى عندنا ، والدراما المرتجلة فى أوروبا الوسيطة وأوروبا عصر النهضة والدراما

التيسية في اليونان القديمة . ولكن « المهزلة الأرضية » رغم هذا ، من حيث المغزى والفكرة الفلسفية تمثل نقيض ما تمثله « الفرافير » على خط مستقيم . فإذا كانت « الفرافير » تمثل الرفض المطلق في الإنسان للكون وكل ما فيه من ضرورات وأغلال ، فإن « المهزلة الأرضية » تمثل على العكس من ذلك القبول المطلق في الإنسان للكون وكل ما فيه من ضرورات وأغلال ، مجسدة في الأخطاء والخطايا الملازمة للوجود الإنساني تحت أسر الضرورة والأغلال . وإذا كـان ذلك الرفض المطلق في « الفرافير » قد وقف بنا على حافة اليأس المدمر عدو الحياة ، فإن ذلك القبول المطلق في « المهزلة الأرضية » قد وقف بنا على حافة التسليم اللاأخلاقي بالشر ، وهو لا يقل عن اليأس القاتل تدميرا للحياة ، بل وربمـا تجـاوزه تدميـرا ، لأن انتحاريـة « الفرافير » هي انتحارية الشرف المحاصر من كل جانب ، أما سرابية « المهزلة الأرضية » فهي بمثابة إلقاء السلاح .

فنحن في أسرة غريبة هي أسرة محمد قارون ، وواضح من اسمه أنه يمثل الكنوز أو الثروة أو الملكية الخاصة بوجه عام ، وهو المجد الأعلى لثلاثة من الإخوة غريبي الأسماء وغريبي الأطوار : أكبرهم هو محمد الأول وهو مدير محل للساعات يسميه شركة مضبوطتكس ، والثاني هو محمد الثاني وهو كونستابل في البوليس أصيب بانهيار عصبي أثناء تأدية الخدمة ثم شفي ، والثالث هو محمد الثالث وهو مدرس في كلية الزراعة يشتبه في جنونه الذي أصبح المحور الأول لمسرحية « المهزلة الأرضية » . وتبدأ المسرحية بأن الأخ الكبيـر محمد الأول اصطحب الأخ محمد الثالث إلى مكتب طبيب الصحة

تحت حراسة عسكرى من قسم البوليس ، قاصدا إثبات جنونه وإدخاله مستشفى الأمراض العقلية . ويتيقن الطبيب بعد قليل من جنون الشاب المثقف محمد الثالث بعد أن ناقشه حينا لغرابة أقواله ، وقد علم منه أنه يستمع إلى أصوات تعنفه وتحقره طول الوقت ، من تلك الأصوات التى يسمعها دائما المصابون بعقدة الاضطهاد : اصوات « يا ربتها بتكلمنى .. دى بتشتمنى . طول النهار واحد بصوت رفيع كده يقول لى ياتافه يا محمد يا تالت ! يا خايب يا محمد يا تالت ! يا فاشل ! يا مثقف ! يا بتاع الدكتوراه ! يا ابو رسالة !. يا ابو ريالة ! طظ فيك ! وست كده صوتها أخنف قاعدة تقوللى يا ضعيف ياجبان ! يا خواف يا انتهازى ! يا ابو عين فى الجنة وعين فى النار ! يا عديم الاشتراكية ! يا خاين المسئولية » . ويشهد الأخ الأكبر أن الأخ الاصغر حاول ذبح زوجته نونو . وحين تدعى نونو للشهادة أمام الطبيب تؤيد شهادة محمد الأول . ولكن ما إن يستوفى الطبيب الأوراق الرسمية لإرسال محمد الثالث إلى مستشفى المجاذيب ، حتى يقتحم عليهم المكتب الأخ الأوسط محمد الثاني ، مهددا شاهرا مسدسه . لقد جاء ليمنع وقوع جريمة . إن الأخ الأصغر ليس مجنونا حقا ، وإنما هذا محض ادعاء إجرامى من الأخ الأكبر الذى يريد أن يزج بأخيه الأصغر فى مستشفى المجاذيب ، ليستولى على نصيبه فى ميراثهم من أبيهم ومجموعه عشرة أفدنة ، بعد أن عجز عن شرائه بدريهمات كما فعل بنصيب محمد الثانى . وقد سبق له من قبل أن لفق له تهمة الشيوعية ليزج به فى السجن ، ولكنه نجا بعد أن ثبتت براءته ، كما سبق أن دس له قنبلة فى معمله ليقتله . وهنا يتغير الموقف ويبدأ تحقيق الطبيب من

جديد . ويعترف محمد الأول بكذبه تحت تهديد المسدس . ولكن تبقى شهادة نونو فى جنون زوجها . وحين تدعى من جديد يعلن الأخ الأوسط هائجا أن نونو ليست زوجة الأخ الأصغر ، وإنما زوجة الأخ الأكبر . فتعترف نونو بأنها زوجة محمد الأول وبأنها كانت تكذب ، ولكن كل هذه الاعترافات تحت تهديد مسدس محمد الثانى تجعلنا كما تجعل الطبيب فى حيرة من حقيقة الأمر . وبعد أن تنتهى مرحلة التهديد ، ويسلم الكونستابل المسدس للطبيب مطالبا بتحويل محمد الأول إلى النيابة بتهمة التزوير ، تنشأ مشادة بين الإخوة الثلاثة مؤداها خلافهم على الأفدنة العشرة التى ورثوها عن أبيهم . ويزعم الأخ الأكبر أنه أنفق دم قلبه على تربية أخويه الجاحدين ، ويزعم الأخ الأوسط أن الأخ الأكبر رجل دنىء شره كل همه ابتلاع تركة أخويه . ويحار الطبيب بينهم لا يعرف من يصدق ، لأن كلا منهم مقنع فى كلامه . ولا يهم الطبيب من كل هذه الخلافات العائلية إلا شىء واحد ، وهو : هل نونو زوجة محمد الأول أو زوجة محمد الثانى ؟ إنها دليله الوحيد للتحقق من جنون محمد الثالث أو إجرام محمد الأول . إن المسدس الآن فى درجه ، وهى تستطيع أن تتكلم فى اطمئنان . ويطلب الطبيب دعوتها من جديد لأداء الشهادة . وهنا تحدث المفاجأة الكبرى .. كل الموجودين ينكرون أنهم رأوا امرأة بهذا الاسم ، أو أية امرأة تدخل المكتب . حتى التومرجى صفر وشاويش القسم . إنه ـ الطبيب ـ يوشك أن يجن . إذا لم تكن هناك مؤامرة فالطبيب يوشك أن يجن .

وتصبح نونو هى الشغل الشاغل للطبيب الذى قرر أنه لن يكف عن البحث عنها ولو أضاع عمره على ذلك . إنها طريقه الوحيد للتحقق من

سلامة قواه العقلية . وتأتى امرأة صورتها طبق الأصل من نونو ولكنها أكبر منها بعشرين عاما . ويظن الطبيب أنها نونو ، ولكن الإخوة الثلاثة يؤكدون له أنها أمهم . فتزداد حيرته لأنه كان قد سمعهم من قبل ذلك يتحدثون عن أبيهم وأمهم باعتبار بأنهما من الأموات . ويبدأ عتاب عائلى بين الأم وبنيها الثلاثة . إنها جاءت لتطمئن على سلامة ابنها الأصغر . والأبناء يعنفونها لأنها تركتهم بعد موت أبيهم وتزوجت وأنفقت مال أبيهم الذى جمعه من الحرام ببيع أسئلة الامتحانات للتلاميذ ليترك ثروة لأبنائه ، كل ذلك تحت ضغط الأم التى كانت لا تفكر إلا فى مستقبل أبنائها . كل ذلك المال ضيعته على الرجل الغريب الذى أوهمها أنه يملك عمارة ، ثم أنفق مال أبيهم على الحشيش حتى نفد فطلقها . وبعد أن عاشت وحيدة « نط عليها حرامى » ظانا أن عندها كنزا ، فاضطرت إلى الزواج مرة أخرى من رجل ليحميها ، ثم تبين أنه مثل زوجها الأول طامع فى مالها الوهمى . وقد طلقها أيضا وهى الآن تحب أن تعود إلى أبنائها لتعيش معهم . ويكون أقسى بنيها عليها ابنها الأصغر ، لأنها تركته وهو فى أشد الحاجة إلى حنانها . ثم تختفى الأم فجأة من حيث جاءت ، ويستمع الطبيب إلى كل هذا الحوار فى ضيق من مشاكلهم الخاصة . ثم تظهر فجأة مكان الأم سيدة شابة هى أيضا صورة طبق الأصل من الأم ولكنها أصغر منها بعشرين عاما ، فهى تشبه نونو . ويفرح الطبيب لظهورها لأنه حسبها نونو ، أما محمد الأول فيحسبها زوجته نوال فهى صورة طبق الأصل منها . ولكن السيدة تنهرهما وهى تتبادل النظرات مع محمد الثالث . وأخيرا يعلن محمد الثالث أن هذه السيدة هى طليقته زهرة التى كانت تلميذته فى كلية

الزراعة ، ثم تزوجها ، ثم طلقها لأنه اشتبه فى وجود علاقة بينها وبين زميل من زملائها . وهى قد جاءت لتستعطفه أن يعود إليها فهى مازالت تحبه . ولكن محمد الثالث رغم حبه لها يرفض أن يستأنف الحياة معها . إنه شقى فى وحدته ولكنه راض بهذا الشقاء ، لأنه يعرف أن عذاب الوحدة أخف من عذاب الحب . إنه يخشى أن يستسلم للأمل فتتخلى عنه من جديد . ثم تنصرف السيدة كما جاءت وهى تتهم محمد الثالث بأنه جبان غير كفء للحياة . ويسأل الطبيب عن الأم العجوز التى دخلت وخرجت ، وعن السيدة الشابة التى دخلت وخرجت ، فينكر الجميع أنهم رأوا أمهم ، ويؤكدون للطبيب أن أمهم ماتت منذ ثلاث سنوات . ويقترب الطبيب من حافة الجنون ، ولكنه يتحداهم أن يذكروا له اسمها وتاريخ وفاتها . ويعلنون أن اسمها كنانة محمد عيسى ، وأنها ماتت يوم وفاء النيل ، أى فى ١٨ أغسطس ١٩٦٢ . وهنا يتصل الطبيب تليفونيا بالدفتر خانة للتحقق من هذه البيانات ، وبالفعل يأتيه الجواب أن كنانة محمد عيسى مثبتة فى سجل الوفيات يوم ١٨ اغسطس ولكن من عام ١٩٦٥ . فيزداد ارتباكه وهياجه ، ولكنه واثق من صحة عقله ، فهو يعلن أن كل من حوله مجانين ، ويطلب بوليس النجدة ليقف على الحقيقة .

وتدخل النجدة ، ولكنها نجدة من نوع آخر : فقد جاء تليفون الطبيب من العالم الآخر بالمرحومين محمد قارون الجد مؤسس الأسرة — ، ومحمد الطيب — أبى الإخوة الثلاثة — . إنهما جاءا لنجدته وإيقافه على الحقيقة . وتكون هذه مناسبة لتصفية حسابات هذه الأسرة الغريبة ، ولكن لكى تصفى الحسابات لابد من محاكمة ،

ولكى يصدق كل فى اعترافه لابد من إقامة محاكمة لا عقاب وراءها . إن كل أفراد الأسرة حاضرون إلا نونو التى بيدها مفتاح هذه المشكلة كلها . ويتفق الجميع على أن ينصبوا التمرجى صفر قاضيا . ويكون المتهم الأول هو قارون العجوز ، وتهمته أنه ورث أسرته هذه التركة التى سببت كل هذا النزاع بين الأشقاء ، وملأت قلوب الأبناء بالبغضاء لأمهم ، ومسخت كل ملامح الإنسانية فى الجميع .. وهو ما يسميه يوسف إدريس لعنة قارون . ولا يجد قارون العجوز ما يدافع به عن نفسه ، إلا قوله إن اقتناء المال كان هواية عنده تشبه هواية الفنان لفنه . هكذا خلقه الله الذى وزع المواهب على البشر ، فكما أن هناك فنانا يهوى الفن للفن ، وعالما يهوى العلم للعلم ، كذلك فهو كان يهوى المال للمال . هذا المال الذى ورثه محمد الطيب وإخوته اقتتلوا عليه بالسلاح ، ومع ذلك لم ينتفع محمد الطيب من هذا الدرس فمضى هو أيضا يجمع المال دون وازع من ضمير . وهو الآن يصور نفسه على أنه ضحية أبنائه ، فإن كل ما ارتكب من آثام فى سبيل جمع المال كان من أجل ضمان مستقبل أبنائه . ويعترف محمد الأول بأنه فعل كل ما فعل بأخويه من أجل أولاده أيضا . نفس اللعنة ، لعنة قارون تسلسلت فى الأسرة . أما محمد الثالث فجريمته هى ثقافته التى أدت به إلى الانطوائية وشلل الإرادة : يرى كل شىء ويفهم كل شىء ولكنه عاجز عن العمل . ومأساته تتلخص فى كلمتين : إنه عاجز عن قبول الحياة على علاتها ، وعاجز عن تغييرها أو عن أن يصوغها على شاكلته . أما جريمة محمد الثانى فهو أن يتدخل دائما لمنع الشر بالمسدس ، دون أن يعرف إن كان شرا أم خيرا . وهو يعترف بهذا ولكنه يدفع بأن الله

خلقه هكذا . وخلاصة الأمر أنه ليس هناك مسئول عن هذه المأساة الأرضية أو المهزلة الأرضية . فليس هناك قانون واحد نستطيع ان ندين به البشرى لما يرتكبه من شرور . وأخيرا تدعى نونو للشهادة فتدخل فعلا ، وتؤكد للطبيب أنها ظهرت لهم من قبل . تدخل مجللة بضياء إيزيس ذات الحجاب ، تمثال الحقيقة ، التى حدثنا عنها المؤرخون . إنها الحقيقة . إنها صورة كل المعانى الجميلة التى تملأ عقل الإنسان وقلبه ، كالحب والأحلام والعدالة والإخاء والسعادة والأمل البسام . كل منا يملكها ويضعها فى الإطار الذى يناسبه . وحين تختفى نونو لا يتركنا الإحساس بأنها طيف شفاف أشبه شىء بنسيج الأحلام .

هذه هى « المهزلة الأرضية » . رحل بنا يوسف إدريس فيها إلى منطقة ما وراء الأخلاق وما وراء الحقيقة . إن كل ما رأيناه ليس إلا حلم طبيب مجنون . أو لا يستطيع أحد أن يقطع إن كان عاقلا أم مجنونا ، أو هكذا يريد يوسف إدريس أن يقول . وهو يريد أن ينطلق بنا إلى عالم ترتفع فيه المسئولية تماما عن عاتق الإنسان سواء من حيث الحكم أو من حيث السلوك . عالم لا مجال فيه للحديث عن الخير والشر لأنه فى منطقة ما وراء الأخلاق وما وراء الحقيقة . فحيث الجبر الأكبر مغلف فى حلم أكبر ، يحرك كل البشر كالدمى فلا مكان للمسئولية عن الخطايا والآثام . وليس من شك فى أن هذا موضوع جميل كان يمكن أن تخرج منه مسرحية عظيمة تقنع الناس بالقوة والفكر فى كل زمان ومكان . فهل نجح يوسف إدريس فى تجسيد فكرته فكريا وفنيا ؟ الجواب لا .

أما من الناحية الفنية ، « فالمهزلة الأرضية » رغم أنها شديـدة

القصور ضعيفة البناء فى نصفها الثانى ، فهى فى رأيى خطوة إلى الأمام من منهج « الفرافير » رغم أن هذه أقوى من « المهزلة الأرضية » إحكاما . لأن يوسف إدريس تخلى فى عمله الأخير هذا عن نكتة السامر ومسرح القافية التى أزعجنا بها طوال العام الماضى ، وعاد إلى الطريق المأمون فى بناء الدراما . وقد جاء الفصل الأول من « المهزلة الأرضية » غاية فى الروعة والإحكام ، ولا سيما بعد أن أنقذه غلاف الحلم البيرانديللى العميق من الإسفاف إلى كوميديا المواقف . ثم أفلت الخيط من يوسف إدريس فلم يعرف كيف يحل عقدته . وكثر تكراره وطالت خطبه واختلطت شخصياته دون مبرر ، ولو أنه جعل شخصية نونو تتقمص شخصية زوجة الطبيب ، كما تقمصت شخصية نوال زوجة محمد الأول وشخصية زهرة زوجة محمد الثالث وشخصية الأم ، لأحكم تصور هذه الشخصية الجميلة الملغزة التى نفترض جميعا أنها نبعت من عقل طبيب الأمراض العقلية المحموم ، وبرر إسداله الستار الأخير عليها ، وجعل منها صورة أرضية جسدية لطيف « الحقيقة » الذى تمثله الطبيب أمامه . وقد كان ينبغى على يوسف إدريس بما له من خبرة طويلة فى فن المسرح ، أن يتجنب تكنيك « المحاكمة » الذى يؤدى دائما إلى المرافعات الطويلة المملة والكلام المكرور ، مهما كانت موهبته النافذة قادرة على فتنتنا بجميل الكلام . ومشكلة يوسف إدريس الفنية هى أنه يريد أن يقول كل شىء فى وقت واحد وفى إسهاب ممل ، فهو لا يعرف متى يحسن السكوت . هو مثلا فى « المهزلة الأرضية » يريد أن يترجم إلى لغة المسرح المعنى البسيط المتضمن فى المثل الإنجليزى « المال مصدر

كل الشرور » . وهو لا يكتفى بأنه ترجم هذا إلى أحداث مسرحية مبنية على اقتتال الإخوة على ميراث أبيهم ، ولكنه يعبر عن هذا فى خطب منبرية مباشرة مجافية لروح الفن ، هى مجموعة المونولوجات التى يلقيها الجد البخيل محمد قارون وأولاده الثلاثة ، وهى تستغرق الفصل الأخير كله ، بعد أن قالها ممسرحة فى الفصلين الأولين . وليس فى الفصل الثالث كله شىء لم يقله يوسف إدريس فى الفصلين الأولين ، فهو مجرد إضاعة للوقت فيما لا طائل وراءه ، وهو مجرد تكرار ممجوج لتلك الفكرة التى نجدها فى رسالة روسو عن « انعدام المساواة بين البشر » ، وفى « بروميثيوس » جولة الشاب ، وفى عامة الرومانسيين الأوائل : وهى أن ظهور نظام الملكية الخاصة كان بداية المدنية ، وأن بداية المدنية كانت بداية سقوط البشرية من عصرها الذهبى ، أى من كمالها الشيوعى الأول . تلك الفكرة التى ترسبت فيما بعد فى رومانسية ماركس وأتباعه ، وفى برودون وأتباعه . هذه الفكرة وحدها ، بغض النظر عن صدقها او خطئها ، كان ينبغى أن تكون كافية كمحور للمهزلة الأرضية : ولكن يوسف إدريس لم يكتف بها ، بل اشتغل على فكرة أخرى موازية لها هى مسرحة الصراع الذى قام بين إقطاعيى العهد البائد فى شخص محمد قارون ، وبين مختلف الفئات التى نص الميثاق أنها تؤلف قوى الشعب العاملة : المثقفين فى شخص محمد الثالث ، والجنود فى شخص محمد الثانى ، والرأسمالية الوطنية فى شخص محمد الأول ، والعمال والفلاحين فى شخص التمرجى صفر الذى تراضى الجميع أن يقيموه قاضيا فيهم ، ثم ظهر أنه صفر كبير لا يملك لنفسه أو لغيره قضاء ، فنزل عن منصة القاضى باختياره . وليس هذا مجرد تخمين ،

فحين يسمى لنا يوسف إدريس أن هؤلاء الإخوة المتناحرين بكنانة محمد عيسى ، فكأنه سماها بصراحة « مصر » بغير رمز ولا كناية ، وأرغمنا إرغاما على أن نتتبع هذه الخطوط السياسية فى « المهزلة الأرضية » . ومن حق يوسف إدريس إذا شاء أن يصور لنا تخلى مصر عن بنيها ، وتخلى أبنائها عنها ، وتخلى بعضهم عن بعضهم الآخر ، بل وشحذهم المدى ليذبح بعضهم بعضا ، ودفاع كل فئة عن آثامها ببليغ الكلام الذى يقنعنا بأنهم جميعا على حق . هذا كله من حقه ، ولكنه موضوع مسرحية أخرى تكتب على طريقة سعد الدين وهبه ، ولا تحتاج إلى كل هذا التفلسف الإدريسى عن بزوغ الشر على وجه الأرض ، ببزوغ نظام الملكية الخاصة . فنحن إذن بإزاء مسرحيتين مستقلتين ، أقحم يوسف إدريس إحداهما على الأخرى ، فخرج منهما باضطراب فنى كبير شاع فى مسرحيته بعد نهاية الفصل الأول الرائع ، ولولا براعة حواره وسرعة حركة ذلك الحوار ومقدرة ممثلى المسرح القومى ، لفشلت به « المهزلة الأرضية » فشلا ذريعا .

بين اللاأخلاق وما وراء الأخلاق :

أما ناحية الفكر فنحن نجد أن يوسف إدريس قد نقلنا إلى عالم لاأخلاقى أو مناف للأخلاق ، وليس إلى عالم فوق الأخلاق . فالنماذج والنوازع التى اختارها هى فى جوهرها نماذج إما مريضة وإما منحطة ، بحيث لا يمكن الدفاع عنها بأى منطق أو اعتذار . فمن ذا الذى يستطيع أن يتعاطف مع أخ يلفق لأخيه تهمة الشيوعية ، أو ينسف معمله بالديناميت ، أو يتآمر لعزله فى مستشفى المجاذيب لا لشىء إلا

لأنه يريد أن يستولى على نصيبه فى الميراث من أجل مستقبل أولاده ، بحجة حرصه على مستقبل أولاده ؟ ومن ذا الذى يستطيع أن يتعاطف مع أب يتاجر فى امتحانات التلاميذ ليضمن مستقبل أولاده ؟ وحتى لو استطعنا أن نتعاطف مع الجد الملتاث الذى يجمع الدانق على الدانق ويعيش فى وجد الصوفى كلما رأى كوم ذهبه يرتفع دون أن يعرف للذهب نفعا أو غاية.. فإن بقية النماذج التى اختارها يوسف إدريس لتبرير الجرائم باسم الملكية الفردية نماذج ساقطة ، لا لأن جرائمها كبيرة ، ولكن لأن دوافعها صغيرة . أو على الأصح لعدم قيام التناسب بين الجريمة والدافع إليها ، وهو المبرر الأوحد لغفران الخطايا ، ولرفع المسئولية الأخلاقية عن بنى الإنسان . نعم إن الكون مريض أو ناقص أو فاسد إذا صدقنا يوسف إدريس ، ولكن إذا كان الرفض المطلق لفساد الكون كما فى « الفرافير » دلالة يأس راق تابع من تمرد الضمير الأخلاقى الحى عند الإنسان ، فإن القبول المطلق لفساد الكون كما فى « المهزلة الأرضية » دلالة انهيار تام أمام فساد الحياة ، واستسلام تام لما فيها من شرور مهما كانت هينة فهى لا تستعصى على إرادة الإنسان ، وهذه مرحلة من اللاأخلاقية أتمنى مخلصا ليوسف إدريس أن يتجاوزها .

ولست أتصور أن يوسف إدريس نفسه يعرف أنه قد دخل بنا فى منطقة اللا أخلاق أو منافاة الأخلاق . والأرجح أنه يتصور أنه قد دخل بنا فى تلك المنطقة التى يسميها علماء الأخلاق « الأمورالية » أى ما وراء الأخلاق ، أو حرفيا حيث ينتفى الحكم الأخلاقى تماما ، أى يصبح لا وجود له لا بالسلب ولا بالإيجاب ، أى حيث التجربة

الإنسانية بالفكر أو السلوك لا يمكن وصفها بالخير أو بالشر لعدم خضوعها لأية مقاييس أخلاقية .

ولكى لا نظلم يوسف إدريس ونتهمه استنادا إلى ما تقوله « المهزلة الأرضية » بالدخول فى مرحلة اللاأخلاقية ، وجب ان نميز بين ثلاثة ألوان من ألوان القبول المطلق للشر .

فهناك ذلك القبول المطلق الذى لا تقدر عليه إلا الآلهة فى الوثنيات الأولى كالوثنية اليونانية ، حيث نجد أن خطايا البشر والآلهة كثيرا ما كانت تدغدغ حواس زيوس كبير الآلهة فيقهقه منها ضاحكا ، واجدا فيها فكاهة تدخل السرور على فؤاده ، لأنه ينظر إلى كل الكائنات نظره إلى اقزام صغيرة تتحرك على مسرح العرائس ، وهو شعور شبيه بشعور المواطن الرومانى حين كان يجلس فى الكوليسيوم ويتفكه بمرأى العبيد يتبارزون بالسلاح ويقتل بعضهم بعضا ، وبشعور المواطن الإنجليزى فى عصر شكسبير حين كان يتفكه بمرأى الديكة وهى تقتتل حتى الموت . هذا الشعور بأن مأساة الحياة فى حقيقتها مهزلة يحتاج إلى درجة كافية من « التأله » والارتفاع عن الخليقة ، بحيث يبدو كل ما يجرى فيها ــ حتى أنهار الدم ــ موضعا للتسلية . ولا أعلم إن كان يوسف إدريس نفسه قد وصل إلى هذه المرتبة من فوقنا نحن البشر الضعاف . ولكن الذى لا شك فيه أن شخصية المثقف المتعالى ، محمد الثالث ، الذى سئم طلوع الشمس كل صباح ، وحاول ذبح زوجته ليمتع نفسه بمرأى دمها ويحل «عقدة الفرخة» فيه . محمد الثالث العاقل المجنون هذا لا شك فيه شىء من هذا « التألة » ، فهو يقول أثناء محاكمته دفاعا عن نفسه : « كنت عايز ابقى المتفرج

الوحيد على المهزلة الأرضية ، بس اندمجت قوى وولعت النار . أنا مأساتى .. لاقادر اعملها زى ما انا عايز ، ولا عارف اعيش فيها زى ما هى » . فمأساة المثقف العاقل المجنون محمد الثالث ، أنه يحس أنه إله كامل العلم ، ولكنه ناقص القدرة . ولو كان به من القدرة مثل ما به من العلم ، لنظر إلى كل ما ترتكبه البشرية من جرائم ومآس وحماقات ، نظره إلى مهزلة مسلية . فمن حقنا إذن أن نسأل إن كان يوسف إدريس نفسه قد وجد فى هذا المثقف المتأله قناعا لشخصيته ، وفى هذه الحالة تكون مأساته فى نظره ليست فى تألهه ، ولكن فى إدراكه أنه قاصر عن بلوغ الألوهية . قد يكون موقفا شعريا أو فنيا طريفا ، ولكننا نرجو ألا يكون معبرا عن حقيقة ما يدور فى رأس يوسف إدريس من أفكار ، وما يجرى فى أعصابه من مشاعر .

فإن لم يكن هذا القبول المطلق للشر من سمات التأله ، أو الاستعداد للألوهية فى يوسف إدريس ، لم يبق إلا أن نبحث عن منابعه فى محيطنا المحدود ، نحن البشر المحدودين ، وعندئذ نجد أنفسنا قد انتقلنا من روح المهزلة إلى روح المأساة . فالقبول المطلق فى الإنسان الراقى الضعيف ينبع من الاستسلام اليائس لعوامل الشر ، وهو استسلام ينجم عن انسحاق إرادة الإنسان تماما تحت وطأة الشر ، بحيث ينطفىء فى قلب الإنسان كل بصيص للأمل فى قوة الخير . وهذا ما يمكن أن نسميه انكسار الحياة . أما القبول المطلق للشر فى الإنسان المنحط القوى فهو ينبع من قرحة خبيثة دفينة ، بذرة شيطانية مظلمة فى حبة القلب تدفع صاحبها إلى الشر وتجعله لا يرى من حوله إلا ظلاما . تخمد فيه نور الضمير فيبرر لنفسه وللغير أن ظلام النفس من

ظلام العالم ، وما ظلام العالم فى حقيقته إلا من أشعة الشمس السوداء التى تتأجج بالظلمات فى قلب الإنسان . وهذا ما يمكن أن نسميه انتصار الموت . وهناك فرق عظيم بين انكسار الحياة وانتصار الموت : فانكسار الحياة يخفى تحته دائما بذرة الأمل فى النهوض من الكبوة ، أما انتصار الموت فهو آخر مرحلة من مراحل اليأس من الوجود . ومع ذلك فقبول الشر والتصالح معه مراحل متقدمة فيما يسميه الفيلسوف كيركجورد أبو الوجودية « اليأس » ويفسر به سقوط الإنسان . كلها فى نظره طبقات فى الجحيم . كل تصالح مع الخطيئة مرتبة من مراتب اليأس ، واليأس الذى يعرف أنه يائس ، أى السقوط الذى يعرف أنه سقوط ، أقل يأسا من اليأس الذى لا يعرف أنه يائس ، أى أقل يأسا من الخطيئة التى تعرف أنها خطيئة ، لأن المعرفة تفتح بالقلق وبالعذاب وبالتمزق باب الأمل فى النجاة من الموت ، أما الجهل فيوصد كل الأبواب . وجهل يوسف إدريس آت فيما يبدو من اعتقاده أنه أذكى من الآخرين : فصورة نونو ، طيف الحقيقة عنده ، وطيف الخير والأمل والسعادة ، هى كما تقول نونو فى المونولوج الكبير — قبل اختفائها نهائيا — عن نفسها أنها « صورة أحلام كثيرة بتخلوها واقع وتبنوا عليه الحياة . مع إنه مش موجود ولا حتى فى الأحلام » . ونحن البسطاء نؤمن بموضوعية الخير إيماننا بالله ، وهذا الإيمان بموضوعية الخير هو لنا وللإنسانية حبل النجاة . ولكن يوسف إدريس يريد لنا الإيمان بخير لا وجود له إلا وجودا ذاتيا أكثر لطافة من نسيج الأحلام . فهو إذن من خيوط العدم ، وهو إذن من نسيج الأوهام بحسب ما يريد يوسف إدريس أن يقول .

وإنى لأخشى أن يكون يوسف إدريس قد اقترب فى « المهزلة الأرضية » من هذه الأبواب الموصدة .. أبواب الأمل فى النجاة من الموت . فحيث يختفى القلق والعذاب والتمزق للخطيئة ، وحيث يتم التصالح من اللاأخلاق ، لا يكون هناك أمل فى النجاة . ومهما بلغ جحيم القلق والعذاب والتمزق من القسوة على الإنسان ، فهكذا علمتنا الحياة : أن التعلق بأهداب الأمل مهما بدا محالا ، وبشريعة الأخلاق مهما بدت عسيرة المركب بعيدة المنال ، هو الحقيقة الحقة وأن الاستسلام لليأس واللاأخلاق هو السراب الخادع . حقا ما أبعد البون بين الأمل فى المحال فى « الفرافير » ، وبين اليأس من الممكن فى « المهزلة الأرضية » . فهل بقى أن نصلى من أجل يوسف إدريس ؟

الدكتور محمد مندور

١

جمهورية فرحات بين المسرحية والأقصوصة

تعرض الآن الفرقة المصرية بحديقة الأزبكية مسرحيتين قصيرتين كل واحدة منهما من فصل واحد للدكتور يوسف إدريس ، وهما « جمهورية فرحات » و « ملك القطن » .

والمسرحية الأولى وهى « جمهورية فرحات » تثير عدة مشاكل نقدية جديرة بالدرس والاهتمام ، فهى كانت فى الأصل أقصوصة منشورة للدكتور إدريس الذى أحالها إلى مسرحية ذات فصل واحد دون أن يحدث فيها تغييرات جوهرية .

والقصة من النوع المسمى بالقصة ذات الأدراج ، فهى تبدأ فى أحد أقسام البوليس حيث نرى الصول فرحات جالسا على مقعده لا يغادره ، وتتعاقب عليه وفود من الشاكين والمجرمين الذين يفدون على أقسام البوليس . وبملكة ملاحظة دقيقة يعرض المؤلف علينا عدة لوحات صغيرة من أخلاق المجتمع وما كان قد استشرى فيه من فساد وتفاهة وانحلال ، وقد طغى هذا الانحلال حتى شمل رجال البوليس أنفسهم . فهذه امرأة تدعى أن مطلقها قد حرض عليها من ضربوها فى دار السينما وجردوها من قرطها الذهبى ، وعندما يسألها الصول

فرحات عن سبب تحريضه على ضربها تقول إنه أراد أن ينتقم منها لرفضها التنازل عن حكم نفقة استصدرته هذه بعد طلاقها . وعندما يسألها عن سبب هذا الطلاق تقول إنه كان لأنها تعثرت عند وقت السحور فى قلة حماتها فكسرتها ، وغضب الزوج فطلقها من أجل قلة أمه ، وليس بعد ذلك تفاهة ولا انحلال اجتماعى .

والصول فرحات الساخط على عمله الممل المتبرم به ، لا يزال يثرثر ويتلكأ فى عمله حتى إذا أحس بقدوم الضابط معاون القسم تظاهر بالجد والاهتمام وإنجاز عمله ، بينما نعلم أنه قد بلغ من الكسل والتبرم حدا يتساءل معه لماذا مات رجل فى خرابة تابعة للقسم الذى يعمل فيه ؟ ولماذا لم يواصل هذا الميت سيره خطوات أخرى حتى يموت فى خرابة تابعة لقسم آخر ؟

وبينما تتتابع أمامنا هذه اللوحات الاجتماعية القاتمة ، نحس أن الصول فرحات قد نسى أن المؤلف المحجوز لسبب سياسى فى حجرته متهم مودع رهن التحقيق فيأخذ فى التبسط معه فى الحديث ، حتى ليخبره بأنه قد ألف قصة لفيلم سينمائى . وقد ساقه إلى هذا الحديث ذكر السينما الذى ورد على لسان السيدة المطلقة التى سبق ان أشرنا إلى شكواها .

وعند هذه المرحلة نحس أن المؤلف قد فتح درجا ليستخرج منه هذه القصة الجديدة التى كان الصول فرحات قد ألفها لفيلم سينمائى ، وبالفعل يأخذ الصول فى سرد هذه القصة ، وإن كانت اللوحات الاجتماعية لا تزال تتابع متخللة سرد القصة الجديدة . فمن وقت إلى آخر يفد إلى القسم مجرمون وشاكون يقطعون سياقها ، ويريد الصول

أن يستأنف ..

القصة الجديدة :

هذه القصة الجديدة التى كتبها الصبول فرحات لفيلم سينمائى تحكى كيف أن قصة من داخل القصة الأصلية يعرضها مسرحنا ، فتبدأ المسرحية فى قسم البوليس ، وتتخللها بعض مشاهد السينما عارضة القصة الثانية ، أو من الممكن أن نحمِّل ممثلا واحدا هو الممثل القدير فاخر فاخر عبء سرد قصة على الجمهور من فوق خشبة المسرح ، وهو جالس على مكتبه دون أن يغادره أو يأتى بحركة واحدة ؟ وهذه هى الطريقة التى اختارها المؤلف عندما حول قصته إلى مسرحية ، متحديا أصول الفن المسرحى الذى نعلم أنه لا يسمح بأن يجلس ممثل على خشبة المسرح ليقص على المشاهدين قصة بأكملها ، دون أن يبعث الفتور فى نفوسهم أو يثير فيها الملل .

وفى الحق إنها كانت تجربة جديدة بالغة الخطورة ، وقد أثبتت أن لدينا ممثلا كفاخر فاخر يستطيع أن ينهض بمثل هذا العبء الفادح وأن ينجح فى أدائه ، كما أثبتت أن لدينا مخرجا كفتوح نشاطى يستطيع أن ينفث الحياة فى قصة يسردها ممثل وهو جالس على خشبة المسرح ، ويجرى فيها من الحركة ما يعوض التمثيل الفعلى لأحداثها .

ولكننى بالرغم من تسجيل هذا النجاح الفذ ، ما زلت أعتقد أن قصة يوسف إدريس فيها من دقة الوصف وروعة التصوير ما يجعلها تفضل مسرحيته . كما أعتقد أن هذه القصة أكثر صلاحية للسينما منهـا للمسرح ، وذلك لأن السينما لديها من الحيل الفنية ما لا يملكـه

المسرح . فبطريقة « الفلاش باك » مثلا كان من الممكن أن نعرض القصة الثانية ، وأن تتخللها بعض لوحات القصة الأولى كما فعل المؤلف ، ولكن فى حركة وتمثيل وفنية طريفة .

ولكنه إذا كانت المسرحية قد فقدت ما كان فى القصة من وصف وتصوير ، فإنها قد احتفظت بما يتميز به المؤلف من خفة وشعبية جميلة فى الحوار ، ومن قدرة على رسم الشخصيات وتحديد أبعادها وتمييز قسماتها النفسية والأخلاقية .

لقد كانت هذه المسرحية مغامرة من المؤلف والمخرج والممثلين ، ولكننى حمدت الله لنجاحها رغم خروجها على أصول المسرح والتأليف المسرحى ، وحمدته أكثر من ذلك لأنها احتفظت بخصائص الأديب يوسف إدريس الذى يتميز قبل كل شىء بمهارته ككاتب للقصة القصيرة ، وكفنان يرسم ما يمكن أن نسميه بالمنياتور الأدبى .

وأما المسرحية القصيرة الثانية وهى « ملك القطن » ، فهى الأخرى قد كانت أقرب إلى اللوحة الاجتماعية منها إلى المسرحية ، وإن كانت لوحة حية صادقة تمثل حالة فعلية كانت سائدة بين الملاك الجشعين والفلاحين المغبونين الذين يجاهدون جهادا مريرا لكى يستخلصوا ثمرة جهدهم من بين براثن أولئك الملاك . وتتمثل هذه الثمرة بنوع خاص فى محصول القطن الذى كان ولا يزال مصدر ثروتنا الأساسية ، والذى يقتضى العدل أن يعتبر الفلاح ملكا له باعتبار أنه أداة إنتاجه الأولى ، وإن تكن هذه اللوحة قد تخطت القطن والصراع حوله إلى العلاقة الاجتماعية العامة بين الملاك والفلاحين. وقد صور المؤلف

هذه العلاقة تصويرا خاطفا عميقا فى تلهف ابن الفلاح على أن يحظى بالزواج من ابنة مالك الأرض ، وفى تلهف طفل الفلاح على أن يلعب مع طفل المالك دور القاطرة بدلا من أن يرغم على أن يلعب دور السينسة .

وفى عرض هذه اللوحة أيضا يطيب لى أن أغتبط بما أحسست به من أنه قد أصبح لدينا مخرج كنبيل الألفى ، وممثلون كفؤاد شفيق وشفيق نور الدين ، يستطيعون أن يبعثوا الحركة والحياة فى لوحة اجتماعية محكمة كلوحة « ملك القطن » .

الدكتور محمد مندور ٢

اللحظة الحرجة ..

وأخيرا رأت « اللحظة الحرجة » للدكتور يوسف إدريس الضوء على خشبة مسرح محمد فريد ، حيث أخذت تقدمها فرقتنا القومية بعد أن أدخلت على هذه المسرحية تعديلات كثيرة بناء على توصيات لجنة القراءة وغيرها من الجهات المختصة . ولست أدرى إلى أى حد أفادت هذه التعديلات المسرحية وإلى أى حد أضرت بها ، ولكننى أحسست عند مشاهدتى لها أنها لم تستطع أن تقنعنى الإقناع الكافى لا من ناحية مضمونها الإنسانى ، ولا من ناحية الأصول الفنية للتأليف المسرحى .

تدور هذه المسرحية حول قصة أب هو الحاج نصار الذى ابتدأ حياته نجارا متجولا ، ثم استطاع بفضل اجتهاده وتدبيره أن يصل إلى تأسيس ورشه يقوم بإدارتها الآن — وبعد أن طعن الحاج نصار فى السن — ابنه الأكبر مسعد ، بينما استطاع الحاج نصار أن يدفع ابنه الثانى سعد إلى مواصلة تعليمه حتى أصبح طالبا فى كلية الهندسة . وأما أولاده الآخرون فلا يزالون صغارا وإن تكن له بنت على وشك الزواج . ويعتبر الحاج نصار هؤلاء الأولاد مع الورشة ثمرة جهاده التى يحرص عليها حرصا شديدا ولا يقبل أن يعرضها لأى خطر ، حتى ولو كان هذا الخطر ضرورة الدفاع عن الوطن ضد الغزاة . وقد نستطيع أن نقبل هذا الوضع من حيث المبدأ باعتباره شعورا إنسانيا لا حيلة للإنسان

فيه ، وهو الشعور الغريزى بحب الولد وحب ثمرة جهادنا فى الحياة ، ولكنه من الواجب أن يظل هذا الحب المشروع فى حدود المعقول والمقنع وهى حدود ترسمها طبيعتنا البشرية ذاتها . فإنكار مثل هذا الشعور الإنسانى المشروع إنكار لحقيقة واقعة ، بل وتنكر لإنسانيتنا ذاتها ، ولكن المبالغة فى هذا الشعور المشروع تعتبر هى الأخرى تزويرا لطبيعتنا الإنسانية التى لا تستطيع أن تتحجر أمام الأحداث الجسام ، وأن تمتنع عن الانفعال بها والتكيف معها ولو كان فى ذلك خطر على أعز ما نملك . ولقد كنا نفهم أن يضن الحاج نصار بولده سعد عن التدريب من أجل الحرب والاستعداد لها ما دامت تلك الحرب لا تقرع بابه فعلا ، وأما بعد أن يقع المحظور وتأخذ الحرب تدق على بابه بيد غليظة مضرجة بالدماء ، فإننا لا نستطيع أن نتصور كيف يظل بالرغم من ذلك الحاج نصار متحجرا فى موقفه ، من منع ولديه الكبيرين بكافة السبل من الاشتراك فى مثل هذه الحرب العدوانية التى توشك أن تمتهنه هو وأسرته ، بل وأن تمتهن وطنه كله . وتحجر موقف الحاج نصار هو الذى أصاب الفصل الأول والثانى من المسرحية بالجمود والركود ، فالفصلان بكاملهما لا يعرضان علينا إلا موقفا واحدا مستمرا هو موقف الحاج نصار وزوجته من ولديهما ، وبخاصة من ابنهما سعد الذى يظهر حماسة خاوية للحرب والاستعداد لها ، ويظل منذ أن ترفع الستار يصيح فى أمه صيحات مستمرة مزعجة لا تهدأ لحظة واحدة ، بل تستمر بنفس النبرة ونفس الجعجعة حتى تزعجنا بغير مبرر .

ولقد كنا نستطيع أن نفهم هذا الوضع على اعتبار أن المؤلف قد أراد

أن يقنعنا بأن شدة الحرص على الحياة والخوف من الموت بالنسبة لأنفسنا وبالنسبة لمن نحب ، قد لا ينفعنا بشىء فى المحافظة على حياتنا وحياة أبنائنا ، بدليل أن حرص الحاج نصار على المحافظة على ولديه لم يمنع ابنه الأكبر مسعد أن ينضم إلى الفدائيين ويسير معهم لملاقاة العدو ، فيصاب فى ذراعه ويعود إلى المنزل وذراعه معلقة بعنقه ، بينما استطاع الحاج نصار أن يحتال على ابنه الأصغر سعد ليدخله حجرة ويغلقها عليه ، وإن كنا نعلم فى النهاية أن رتاج هذه الحجرة لم يكن محكما . ثم نرى جند العدو يقتحمون على الحاج نصار مسكنه ويقتلونه برصاصة وهو يصلى ركعتين شكرا لله على نجاة ولديه من الموت فى الحرب ، وبذلك لقى الحاج نصار جزاء جبنه وجموده وحرصه المتحجر على الحياة .

ويأتى الفصل الثالث الذى قتل فيه الحاج نصار برصاصة مدوية داخل المنزل ، وهى رصاصة كنا نتوقع أن يثير دويها الابن سعد فيحاول الخروج من حجرته الواقعة على الصالة حيث أطلقت الرصاصة على أبيه ، ولكننا نراه مع ذلك يظل ساكنا لا يحاول فتح الباب فضلا عن كسره ، حتى تأتى أخته الصغيرة الطفلة سوسن فتفتح له الباب فى سهولة ، ويخرج سعد ويرى أباه مضرجا بالدماء . وكنا نتوقع منه عندئذ أن يثور ويهيج ويندفع فورا للانتقام لأبيه وشعبه ووطنه ، ولكنه بدلا من ذلك يقف موقفا عجيبا غير مفهوم ولا مقنع على الإطلاق، إذ نراه يسائل نفسه إلى جوار جثة أبيه أسئلة عجيبة ليعرف هل هو شجاع وكان يريد القتال حقا دفاعا عن الوطن والشرف ، أم هو جبان كان يغطى جبنه بالجعجعة الفارغة . ومثل هذا التساؤل والتردد كان خليقا

بأن يثلم همته ويطفىء حماسة غضبه ، ومع ذلك نفاجأ به وهو يقبض على مسدس ويندفع به اندفاعا مصطنعا غير مقنع إلى خارج الشقة ، حيث يقابل أحد جنود الأعداء وهو نازل على السلم فيطلق عليـه رصاصة من مسدسه تقتله ، ثم ينزل عدوا على درجات السلم وأمه تزغرد من خلفه زغردة مصطنعة غير مقنعة ، لأننا لم نشهد ولم نحس بتطور أمه من موقف الجبن والحرص الشديدين السابقين إلى موقف الحماسة والفرح لخروج ابنها إلى مقاتلة العدو . وفى رأينا أن قتل زوجها لا يكفى وحده لتبرير هذا التطور الجذرى ، فمثل هذه الطبيعة الجبانة الشديدة الحرص على الحياة كانت خليقة بأن تدفعها إلى مزيد من الخوف من أن يلحق ابنها العزيز سعد بأبيه إلى الموت ، لا أن تفرح بخروجه لتحدى هذا الموت .

والذى لا شك فيه أن رغبة المؤلف أو اضطراره إلى أن يخفف من روح الهزيمة التى كانت متفشية فى النص الأول من المسرحية ، هو الذى دفعه إلى إدخال هذه التعديلات التى تبدو مصطنعة غير منسقة مع مقدمات المسرحية .

ويخيل إلينا أن المخرج نور الدمرداش قد زاد الأمور سوءا بطريقة إخراجه ، حيث رأيناه يجعل الغرفة التى حبس فيها الحاج نصار ابنه سعد مفتوحة من أحد أركانها على الصالة ، التى دوت فيها رصاصة العدو التى قتلت الحاج نصار بحيث أصبح من المستحيل أن يفترض أحد أن سعدا لم يسمع دوى هذه الطلقة النارية . وعندئذ يزداد عجبنا من سكونه وسكوته داخل هذه الغرفة وعدم محاولته الخروج منها وانتظاره حتى تفتح له الطفلة سوسن الباب وتدعوه لمشاهدة ابيه جثة

هامدة ، بينما لو كانت هذه الغرفة مغلقة الجدران لأمكن أن نفترض جدلا عدم سماع سعد لدوى الطلقة .

والطريقة التى أدى بها حسن يوسف دور سعد ، كانت طريقة مسرفة فى الجعجعة التى جاءت كلها على وتيرة واحدة وفى غير تلوين أو تنويع وفقا للأوضاع التى كان يلتقى فيها مع أمه ، وكنا نفهم مثلا أن يبدأ هذا الممثل بنغمة أقل ارتفاعا وصخبا ، ثم تزداد تلك النغمة بازدياد مقاومة أمه وأبيه لرغبته فى مواصلة التدريب استعدادا للحرب . ولكن النغمة الصاخبة ابتدأت بمجرد رفع الستار ، واستمرت على نفس الوتيرة حتى نجح أبوه فى حبسه داخل الغرفة . وما أظن أن الإيحاء بأن حماسته جوفاء كانت تستدعى هذه النغمة الصاخبة منذ رفع الستارة ، وكان يكفى أن تبدأ هادئة بعض الشيء ثم تزداد صخبا بازدياد المعارضة لرغبته .

وهكذا أثبتت هذه المسرحية أن ترقيع النص الأصلى لا يضمن استقامته من الناحية الإنسانية والناحية الفنية ، ما دام التصميم الأصلى للمسرحية وفكرتها الأساسية لم تكن سليمة واضحة متسقة ، وكان من الممكن أن يستطيع مخرج آخر أن يخفف من وضوح ما يبدو مفتعلا بعد التعديلات التى أدخلت على النص الأصلى ، ولكن المسرحية لسوء الحظ لم تجد فى نور الدمرداش هذا المخرج .

(يوسف إدريس

الدكتور محمد مندور ٣

جولة مع « الفرافير » وغيرها

لقد أصبح من العسير على أى ناقد أن يتابع نشاط الفن التمثيلى فى بلادنا على نحو مذهل ، فلم نكد نفرغ من التحكيم بين الفرق الجامعية التى اشتركت فى أسبوع الشباب ، حتى ابتدأنا التحكيم فى اختيار ممثلين من العمال هواة هذا الفن فى القاهرة لتكوين فرقة المسرح العمالى ، التى قررت المؤسسة الثقافية العمالية إنشاءها بمساعدة مؤسسة المسرح والسينما . ولم تكن دهشتى من أن أرى حوالى الثمانمائة من العمال الهواة يتقدمون إلى هذه المسابقة فحسب . بل كانت دهشتى أكبر عندما رأيت معظم هؤلاء الإخوان العمال الهواة يتقدمون بمشاهد من مسرحيات لم نسمع عنها قط .

وأكبر الظن أنها مسرحيات ألفوها هم أنفسهم أو زملاؤهم فى المصانع والمتاجر والمؤسسات ، وكلها تدافع عن الاشتراكية فى حماسة مباشرة كالخطب ، وتهاجم الاستغلال الرأسمالى فى عنف وضرورة مما يقطع بأن فن التمثيل كان قد أخذ ينتشر تلقائيا فى البيئات العمالية .

ولما كنت قد أعجبت بالفكرة السلامية الرائدة التى تضمنتها مسرحية « القنبلة الثالثة » تأليف الأستاذ مصطفى مشعل ، فقد حرصت على أن أشاهد هذه المسرحية فى أدائها الكامل — بعد أن

كنت قد رأيت مشاهد منها فى البروفات — لأتأكد من أن الإخراج والأداء التمثيلى قد استطاعا إبلاغ تلك الفكرة فى صورة فنية ناجحة .. وبخاصة بعد أن كنت قد سمعت بعض انتقادات توجه إلى المسرحية كلها نصا وتنفيذا . والشىء المدهش حقا هو أننى لم أحس أو أدرك مبررا موضوعيا لمثل تلك الانتقادات . وعلى العكس رأيت المخرج فوزى درويش يحدث فى الفصل الأول من هذه المسرحية ، هو ومصمم الديكور ومنفذه ، عملا لا يقل روعة وتأثيرا دراميا عما أحدثه زملاؤهم فى مسرحية « الزلزال » التى صفق لها الكثيرون .

كما أن الممثل القدير محسن سرحان قد استطاع ان يهز نفوسنا هزا قويا .

وفى اعتقادى أن هذه المسرحية الجيدة لا ينبغى أن نكتفى بعرضها على المسرح ، بل يجب أن تصور أو على الأصح أن تخرج سينمائيا بإمكانيات أضخم .

وشاهدت مسرحية « الفرافير » للدكتور يوسف إدريس .. وبالرغم مما لاحظته من أن الجزء الثانى من هذه المسرحية لم يكن النص الذى سبق أن قرأته فى لجنة القراءة ، بل قد تغير تغيرا كليا ، لأن النص الأول كان يعرض محاكمة لكبار فلاسفة السياسة العالميين منذ القدم حتى اليوم ، لمناقشة آرائهم وإظهار موضع الضعف فيها من ناحية ضمان حرية الإنسان ، فى حين أن النص الجديد قد أصبح محاولة من فرفور نفسه ابن الشعب فى مناقشة وضعه الاجتماعى كتابع لسيد لا يدرى فرفور سرا لسيادته ولا مبررا لها .

وأنا لا أريد أن أرجع إلى الآداب العالمية وتاريخها لأذكر ما كانت

تفعله الكوميديا الارتجالية فى إيطاليا فى عصر النهضة ، من تظاهر الممثلين بارتجال مسرحيتهم وإلغاء الحائط الوهمى الرابع ، أى الحاجز القائم بين الممثلين والمشاهدين . ولا ما فعله بيراندللو فى بعض مسرحياته عندما يدخل ممثلون إلى خشبة المسرح وكأنهم قادمون من عرض الطريق فى مثل مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » . لا أريد أن أتحدث عن شيء من كل هذا مفضلا أن أوافق المؤلف فى ما ذهب إليه من أنه قد أراد أن يأخذ الشكل الفنى لمسرحيته من تراثنا .

وعلى هذا الأساس استرحت لشكل السامر الذى اختاره يوسف إدريس كصورة فنية لمسرحيته عندما أحسست بأن هذا الشكل الفنى قد حقق هدفه فى الوصول إلى قلوبنا وعقولنا .

ولكن الشيء الذى أود أن أناقشه أو استفسر عنه من يوسف إدريس ، هو المضمون المتشائم الذى يحمله الجزء الثانى من المسرحية . فأنا قد أعجبت بالانتقادات الذكية اللاذعة السريعة التى وجهها المؤلف لطوائفنا الاجتماعية المختلفة فى الجزء الأول من المسرحية ، رغم أنها كانت كالطوفان الجارف الذى لم يفلت منه أحد . ولكننى لم أفهم سر ذلك الفزع المظلم الذى انتاب فرفور فى الجزء الثانى من المسرحية ، عندما أخذ يتأمل فلسفيا وضعه الاجتماعى كتابع لسيد ، ثم عجزه المطلق عن العثور على حل لهذا الوضع .

ويخيل إلى أن ربط المؤلف الوضع الاجتماعى لفرفور وسيده بقوانين الكون والطبيعة ، هو مصدر الاستحالة فى حل المعضلة التى واجهها فى مسرحيته .

ولكن المؤلف قد نسى إرادة الإنسان عندما أراد أن يأخذنا بقانون المادة ، فإرادة الإنسان قد سيطرت ولا تزال تسيطر على المـادة وقوانينها .

وكذلك فعل وسيفعل الفرافير فى بلادنا وغيرها من بلاد العالم ، عندما حطموا سيطرة السادة واستغلالهم . وها نحن فى وطننا قد حللنا هذه المشكلة على النحو الذى يستطيع أن يبدد أحزان يوسف إدريس ، فنحن لم نحول السادة إلى فرافير ولا الفرافير إلى سادة . وإذا كانت ضرورات الثورة قد اضطرتنا إلى إجراءات استثنائية قد يبدو فيها حجر على الحريات ، فإننا قد تخطينا بحمد الله هذه المرحلة لنصل إلى المرحلة الجديدة التى ليس فيها سادة وفرافير ، إذ السيادة قد أصبحت ويجب أن تظل للدستور والقانون باعتبارهما معبرين عن إرادة المجموع ، ويجب أن يخضع لهما الجميع سادة وفرافير سابقين .

وأما عن الإخراج والتمثيل فقد أحسست بأن حياتنا التمثيلية قد كسبت من خلال مسرحية الفرافير مخرجا أظهر أنه من الطراز الأول وهو كرم مطاوع ، كما كسبت ممثلا لا أدرى كيف ظل مغمورا حتى اليوم وهو الممثل عبد السلام محمد الذى نهض بالمسرحية كلها فى دور فرفور على نحو بالغ الخفة والجمال .

الدكتور على الراعى

مع مجموعة جديدة من قصص يوسف إدريس

مشكلة الموت والحياة فى « شيخوخة بلا جنون »

العامية والفصحى عند يوسف والأدباء الشبان

أهى دراسة الطب فقط التى تجعل يوسف إدريس شديد الاحتفاء بالموت ، مستخفا به فى نفس الوقت ؟.. أهى خبرته بالأجساد الميتة التى تنزع عن الموتى ثياب القداسة ، وتجعل جثثهم أشياء أليفة نستطيع أن نضحك معها ونداعبها ، بل ونضحك على حسابها فى بعض الأحيان ؟..

لا ريب أن الطب كان له أثره فى نظرة يوسف إدريس إلى الحياة . هذا أمر لا جدال فيه . ولكنه لا يمكن أن يكون وحده مسئولا عن خاصة بذاتها فى فن يوسف ، ألا وهى ذلك المزاج الغريب من الافتتان والتفزز الذى يبدو واضحا من خلال قصصه أنه يحسه نحو الموت . إنه مقدر له ، غير عابىء به فى نفس الوقت ، مدرك لسره وعاجز عن بلوغ ذلك السر فى حقيقته . وهو يعلم كثيرا من الحقائق المادية عن الموت ، وكل الذى يعلمه يعمق من جهله به . والنتيجة أن يوسف

إدريس مفتون بالموت منكر له معا ، يجد فيه مأساة وملهاة وحكمة وسخافة .

طابور الأمهات :

خذ مثلا من مجموعته القصصية الجديدة التى ظهرت من أيام ، والتى سماها : « حادثة شرف » . خذ قصة « شيخوخة بدون جنون ». فى هذه القصة يظهر يوسف إدريس احتفاءه الشديد بالحياة والأحياء ، يصف لك طابور الأمهات الشابات اللواتى يتقدمن ببراعمهن الغضة كل يوم إلى طبيب الصحة لإجراء عملية التختين .. يصف لك الأطفال والأمهات والطابور ، وما يجرى فيه من تعاطف وتحاسد وخوف وحياة ، فتحب الحياة والأحياء بفضل هذا الوصف ، وتشعر أنك فى فجر يوم غرير جميل . ثم يعرض عليك طابور الأحداث ، أولئك الذين يقفون مذهولين على حافة عالم ، جديد .. ودعوا اللعب وانعدمت التبعات ، وأقبلوا مكرهين غير فاهمين ، يقفون على عتبة عالم ثان مجهول . وهنا أيضا تحس أن الكاتب يحيا مع الأحياء بكل تلافيف مخه وأدق درجات إحساسه .

ثم ينتقل يوسف إدريس من الصغار إلى الكبار .. هاهنا ضجة ولا دهشة . لقد ذهب عن اليوم ذهوله وجاءت الحياة الحقيقية بزحامها وزعيقها وصدامها وصرخاتها . إن هؤلاء الكبار جاءوا لا ليطلبوا إجازات بالعمل ، بل إجازات من العمل .. إجازت بعدم العمل !.. لأنهم عرفوا هذا الأخير وخبروه وجاءوا يلتمسون بعض الراحة من عذابه .

عالم الموتى :

فإذا ما انفض جمع هؤلاء ، ترك الكاتب عالم الأطفال والفتيان والكبار ، ودخل عالما آخر ، هو عالم الموتى . وهنا تحس أن المؤلف قد وصل أخيرا إلى العالم الذى يحيا فيه أعمق حياة .. إن عالم الموتى عنده عالم زاخر بالمشاكل ، حافل بدواعى التفكير ، ملىء بالمتناقضات . إن عقاب أهل المولود إذا هم هربوا مولودهم إلى الدنيا بلا تصريح هو جنيه غرامة ، أما عقاب أهل الموتى إذا هربوا الميت من الدنيا ودفنوه بلا إذن ، فالحبس والسجن . القانون لا يهمه كثيرا كيف عاش الميت ، ولكنه يصرخ بأعلى صوته : كيف مات ؟. إن الموت فى عرف الناس وجود لا عدم .. وجود رهيب ..

ونفس الشيء يميز نظرة يوسف إدريس للموضوع على الأقل فى هذه القصة .. إنه يخصص للموت ، وعمال الموت وزبائنه ، الجزء الأكبر من تفكيره وعواطفه واهتمامه . صبيان الحانوتية هنا هم عمال الموت ، وهو فى هذه القصة مشغول بهم إلى الحد الذى يجعله يمر على عمال الحياة بنظرة عابرة ، فإنما يذكرهم ليستبعدهم .. وكأنما هم مقدمة لا مفر منها لحديثه عن عمال الموت أولئك « الصبيان » الذين ارتدّوا صبيانا بعد أن بلغوا أرذل العمر ، فلم يجد لهم المجتمع ما يعملون به إلا نقل الموتى .

موتى بلا قبور :

إن عم محمد هو أحد هؤلاء الصبيان الذين انتهى منهم المجتمع ولم ينتهوا هم من أنفسهم ولا من الحياة ، انتهى منهم الناس ، ولم

يقولوا لهم كيف ينتهون من الحياة .. فهم موتى بلا قبور .. الناس يحسبونهم فى عداد الموتى ، ولكن مأساتهم أنهم ما زالو أحياء ، وأن عليهم أن يظلوا كذلك راغمين : أحياء ولا حياة ، وأمواتا ولا ظلا من الراحة مما ينال الميتون ..

ويتعرف راوى القصة على عم محمد ويأنس له ، ويشغل بأمره ، ويعلم ذات يوم أن ابنته ماتت ، وأنه بهذا أصبح وحيدا فى الدنيا ، ثم يعلم ذات يوم — على غير انتظار — أن عم محمد قد مات .. الرجل الذى طالما جاء يطالب بتصاريح الدفن على أساس « شيخوخة بلا جنون » هو نفسه قد مات ، وجاء غيره يطلب له مثل هذا التصريح .

فن أخاذ :

هنا يبدى لنا المؤلف كم هو مشغول بالموت ، مفتون به كاره له مستخف بأمره حينما يصر طبيب الصحة فى القصة — كعادته — على أن يرى الميت ويكشف عليه قبل أن يأمر بالدفن . هنا يحول المؤلف أحاسيسه وأفكاره وانشغالاته بالموت إلى فن أخاذ ، وإن كان يثير شيئا من الرعدة فى النفوس .. عم محمد راقد رقدته الأخيرة ، والصبيان الآخرون جاءوا يعرضونه على الطبيب ، هنا ينتفض عم محمد صاحيا — فى خيال المؤلف — ولا تعجبه طريقة عرض زملائه له على الطبيب فيصيح :

— اوع يا جدع جك تربة تلمك .. أنا اهه .. اتفضل يا بيه .. أنا اللى اقلب نفسى .. بس كان لزومه إيه تعبك يا بيه .. أنا اهه . نضيف زى الفل ، ما فياش حاجة ..

ويوقع الطبيب تصريحا بالدفن على أساس : « شيخوخة بلا جنون » ..

ويتركنا ونحن نسخر من أمر التصريح وما يحتويه من ادعاء، ونقول لأنفسنا : أيمكن أن يعيش إنسان فى ظروف عم محمد ويموت بلا جنون ؟. أيمكن أن يحيا الطبيب نفسه بكل هذا الالتصاق بالموت ولا يصاب بالجنون ؟.

لقد وصف عم محمد جسده بأنه « زى الفل » ، ووصف الطبيب الأطفال الذين تحملهم إليه أمهاتهم فى طابور الصباح بأنهم « باقة من أزهار الفل » ، وفى هذا الربط الغريب بين الموت والحياة يكمن سر حلاوة القصة وحكمتها ، إنها محاولة فنية لمساواة الموت والحياة .. ليس عن طريق أفكار قيمة الحياة ، أو عن طريق تمجيد الموت ، بل عن طريق قصف أشواك الموت ، « واحتوائه » ، ثم ترجمته إلى حياة .. إنها فى الواقع تمجيد للحياة ، لأنها محاولة لتخليصها مما لا خلاص منه .. فإذا كان الموت أمرا مفروضا ، وكنا له ضحايا لا نملك وسائل الهروب ، فلا أقل من أن نقبله ونبرره ونجمله .. وهذا هو أحد الأهداف الرئيسية للفن : إنه يحيل القبح جمالا ، ويجعل من الكريه أمرا مقبولا ليعيننا على أن ننتقل عبر الحياة من يوم إلى يوم ، وبدون هذه « الخدمة » التى يؤديها الفن لنا ننتقل عبر الحياة فعلا ، ولكن ساخطين مهزومين محيرين .

مصير الإنسان عامة :

وواضح من هذه القصة أن يوسف إدريس يتأمل مصير الإنسان

عامة ، وليس مصائر بعض الأفراد فقط . ها هنا الإنسانية كلها : أطفال وأحداث ورجال وشيوخ وموتى .. وعن طريق التركيز على الشيوخ والموتى ، يشغل المؤلف نفسه بتأمل المصير النهائى للإنسان ، فى شيء من الانفصال والرثاء والبكاء التى نجدها جميعا فى الأعمال الفنية الناضجة .. وهو إذا كان لا يبلغ هنا العلو اللازم لرفع هذا الطراز من المحاولات الفنية إلى مستوى المأساة العالمية ، وإذا بدا فى نهاية القصة شيء من الهدف عريان من الكساء ، أو مؤكدا بنبرات أعلى مما يسمح به الاتزان الفنى اللازم ، فإنما مرد هذا إلى أن المحاولة صعبة حقا ، ولكن يوسف إدريس قد شق طريقه إليها فى كثير من القدرة والالتفات .

***

هذا مثل من أمثلة القصص الناضجة فى هذه المجموعة ، ونستطيع أن نضيف إلى هذا النوع القصة التى تحمل المجموعة عنوانها ، وهى قصة « حادثة شرف » ولعلها أنضج ما فى المجموعة . إنها ليست فقط قصة إنسانية مؤثرة ، بل هى تمثل أعمق ما يصل إليه يوسف إدريس فى استحضار الريف وتقطير روحه وحفظها حية إلى الأبد تحت عدسة الفن السحرية المتعددة الألوان . ها هنا الريف المصرى بكل تفاصيله وبوحدته كاملة غير مجزأة فى نفس الوقت .. ها هنا الريف يتحرك أفرادا ، ويعبر فى ذات الوقت عن نفسه التعبير الجماعى الذى يميزه من الحضر .. ها هنا قصة « فاطمة وغريب » ، وقصة القرية المصرية والريف المصرى كله ، وكل الريف فى كل مكان يخضع لظروف مشابهة .

قصة وقفت عندها حائرا :

على أن بالمجموعة قصة وقفت عندها طويلا وقرأتها بإمعان ، ثم خرجت منها بعواطف متضاربة ، إنها قصة « سره الباتع » ، وأقول قصة وأنا لست واثقا قط من أنها كذلك .. إن طولها المفرط قد جعلها تفقد التركيز الفني والفكرى الذى يميز القصة عن غيرها من الكتابات ..ولكن هذا الطول المفرط نفسه هو أحد علامات غموض الهدف عند الكاتب . فإن المؤلف لا يحدد لنفسه هدفا رئيسيا معينا يجعله العمود الفقرى للقصة ثم يفرغ عليه ما شاء من أهداف .. ليس يتضح مطلقا من هذه القصة إن كان يوسف إدريس يريد أن يعبر عن تجارب شخصية مرت به ، أم يريد أن يقدم بحثا في الفولكلور ، أم أن يهدى مواطنيه رسما فنيا لوطنيتهم ومميزاتهم وفضائلهم الروحية والجسمية . بالطبع ليس ما يمنع أن تجتمع كل هذه الأهداف فى عمل واحد ، وتلتقى جميعا فى وحدة عضوية متناسقة . ولكن المشكلة هنا أن هذه الأهداف لا تلتقى تماما ، أو لا تلتقى بالشكل الفنى اللائق بعمل ناضج . إنها مبعثرة هنا وهناك ، وتجربة الطفل الريفى مع السلطان حامد تتحول فى بطء قاتل إلى ما يشبه القصيدة الوطنية فى مدح خصائص الشعب المصرى النفسية وقدرته التى لا تقاوم على هزيمة الأعداء .. وهذا البطء يصيب القصة بالتضخم والتفكك .

ومرة أخرى ليس ما يمنع أن تتحول تجربة طفل ريفى إلى قصيدة مدح وطنية .. ولكن هذا التحول ينبغى أن يبرر فنيا . غير أن هذا التبرير لا يتم ، لأن الانتقال بين قطبى القصة يأتى عن طريق السرد ومرور

الزمن أكثر مما يأتى عن طريق النمو الحيوى الفنى للعمل نفسه .

احدى خصائص أسلوب إدريس :

أنتقل بعد هذا إلى الحديث عن بعض خصائص الأسلوب عند يوسف إدريس ، وسأقصر حديثى على المشكلة المعقدة دائما ، مشكلة استخدام الفصحى والعامية فى العمل الفنى الواحد .

الذى أفهمه وأستطيع أن أدافع عنه هو استخدام كل من الفصحى والعامية استخداما فنيا ، وليس بلاغيا . بمعنى أن تستخدم الكلمة الواحدة ، ليس على أساس من فصاحتها أو عاميتها ، بل على أساس من قدرتها على التعبير الفنى . فإن كان تمام التعبير عن فكرة ما أو عن شخص لا يتأتى إلا باستخدام العامية ، فقد وجب استخدامها . وإذا كان التعبير بها يسىء إلى الفكرة أو الشخصية ، فقد وجب استعمال الفصحى . وعلى هذا الضوء نجد أن حوار الأزهرى مثلا ينبغى أن يجرى باللغة الفصحى ، لأن هذا ضرورة فنية . كما ينبغى أن يجرى حوار الحوذى مثلا أو الشيال باللغة الدارجة لنفس السبب . هذا أمر مفهوم وواضح ولا أظن أن خلافا كبيرا يمكن أن يقوم بشأنه ، وإن كان تقريره لا ينبغى أن يجعل منه قاعدة جامدة تنبغى مراعاتها مراعاة عمياء . فإن الأعمال الفنية كائنات حية ، تخضع للقوانين العامة حقا ، ولكن هذا لا يمنع من أن يكون لكل منها منطقها الخاص ، مع خضوعها للقانون العام .

الذى لا أفهمه :

أما الذى لا أفهمه فهو أن يتعدى المؤلف هذا النطاق ليترجم التعبيرات العامية إلى كلمات فصحى يوردها فى لغة السرد دون ما ضرورة فنية واضحة . يقول يوسف إدريس فى « شيخوخة بدون جنون » : أما الصبيان فهم الذ ن — حين تم الاتفاق — يذهبون جريا فى جرى ، إلى بيت المتوفى .. وهذه ترجمة للتعبير المصرى الدارج « جرى فى جرى » .. فأى فائدة فنية تخلصت لنا من هذه الترجمة ؟. إن عبارة « جرى فى جرى » اصطلاح مصرى غير معروف ، أو على الأقل غير مستعمل خارج مصر ، فلماذا يستعمله المؤلف ؟. لإضفاء جو من المصرية على قصته ؟. هذا غير ضرورى ، فإن له فى الحوار وفى السمات المصرية الأخرى التى يستطيع بفنه أن يضمنها نسيج القصة ، له فى كل هذا ما يغنيه عن هذه الترجمة .

المشكلة أعمق من هذا :

والمسألة ليست مجرد سلامة تركيب معين أو عدم سلامته ، المشكلة هى أن هذا اللجوء إلى الترجمة من العامية يتمخض دائما عن انطباع عام بركاكة التعبير . وقد لا تكون هذه الركاكة واضحة دائما عند يوسف إدريس رغم وجودها إلى حد ملحوظ فى قصصه ، ولكنها فى قصص تلاميذه تصل إلى حد خطير حقا ، وتدفع خصوم الأدباء الشبان إلى الهجوم العنيف عليهم بحسبان أنهم يتخذون مما ينبغى أن يظل حيلة فنية محدودة الاستعمال ، ستارا كبيرا يخفون وراءه عدم

تمكنهم من التعبير باللغة الفصحى ، وهو اتهام سيظل قائما حتى يستطيع هؤلاء الشباب أن يثبتوا تمكنا من اللغة الفصحى ، وهذا ما لم يفعلوه حتى الآن .

مرة أخرى أقول إن المسألة أعمق من مجرد سلامة التراكيب .. إنها مسألة ما إذا كان الأدباء الشباب يعرفون حقا أسرار الأداة الفنية التى لا مفر لهم من استخدامها .. أسرار اللغة العربية الفصحى ..

عبد القادر القط

اللحظة الحرجة والشعور القومى

القومية عند معظم الناس شعور عاطفى يعبر عما يربط الفرد بوطنه من قيم نفسية واجتماعية كثيرة . لذلك كان من اليسير على الكاتب معالجة الموضوعات التى تتصل بهذا الشعور العاطفى إذا اقتصر فى عمله الأدبى على الجانب الوجدانى وحده ، إذ تكون نفوس قرائه مهيأة لما يريد أن يلقى إليها من إيحاءات وما يثه فيها من مشاعر . على أن مثل تلك الاعمال الأدبية لا تزيد على أن تؤكد إيمان الناس العاطفى بقدسية الوطن وضرورة الدفاع عنه . وهى لذلك لا تعدو أن تزيد من درجة هذا الإيمان ولكنها لا تغير من طبيعته . ولاشك أن أحدا لا ينكر فضل هذا الأثر فى تعبئة الشعور القومى فى اللحظات الحرجة التى يتعرض فيها الوطن للعدوان . غير أن هذا الإيمان المثالى كثيرا ما يتزعزع أمام الأحداث الجسام التى تضع الفرد وجها لوجه أمام الشعور الغريزى بحب الذات وما يقتضيه حب الوطن من تضحية وإيثار . ومن خلال هذا اللقاء يقوم فى نفس الفرد صراع قوى بين الجانبين لابد من دخول عنصر الفكر فيه لكى يتغلب جانب الإيثار على جانب الأثرة وبخاصة إذا كان هذا الفرد لا يحس بأن وطنه قد منحه حياة كريمة ينبغى أن يضحى من أجلها ويرد إلى الوطن ما قدم إليه من جميل ، أو

كان يعيش فى مجتمع تغلب عليه روح الأثرة والفردية ويقتصر حب الوطن فيه على مجرد ألفاظ يتشدق بها الناس ماداموا آمنين فى أموالهم ونفوسهم .

وقد تعرض وطننا لكثير من المحن ورزح دهرا طويلا تحت وطأة الاستعمار التركى ثم الأوربى ، فشاع الفساد فى كثير من قيمه الخلقية ، وتعطل تطوره الاقتصادى والحضارى ، ودفع الفقر الناس إلى التناحر فى سبيل العيش حتى تضخمت عند كثير منهم الناحية الذاتية ، وتضاءل الشعور الغيرى إلى حد كبير .

وإذا كانت الثورة المصرية قد بعثت الشعور بالقومية بعثا جديدا ، وهيأت الطريق لإصلاح ما فسد من مقومات حياتنا الأخلاقية والاجتماعية ، فإن على الأدب أن يشارك فى هذا البعث والإصلاح بأسلوب جديد كذلك ، وعليه أن يعين الفرد فى صراعه بين الذاتية والغيرية ، فلا يكتفى بتأكيد ما لديه من إيمان عاطفى بالقومية ، بل لابد أن يضيف إلى الجانب العاطفى كما قلنا جانبا فكريا يجعل من هذا الإيمان مبدأ فكريا كما هو عقيدة وجدانية ، فالفكر وحده هو الذى يستطيع أن يجيب على الأسئلة التى تثور فى ذهن الفرد فى اللحظة الحرجة فتزعزع إيمانه العاطفى . الفكر وحده هو الذى يستطيع أن يجيب على سؤال « نصار » فى مسرحية اللحظة الحرجة حين يقول لو لده سعد :

« أنا ما حدش جاع لما جعت ، ولا حدش اتعرى لما اتعريت .. اشمعنى ساعة الجوع أجوع لوحدى وساعة الموت عايزنى أموت علشانهم ؟ » . وهو سؤال لابد أن يقوم فى أذهان كثيرين ممن تتطلب

منهم اللحظة الحرجة الكبيرة أن يضحوا بذواتهم . فالتضحية بالذات أقصى درجات الغيرية ، وهى درجة لا يرفع الفرد العادى إليها مجرد الشعور الوجدانى إلا إذا كان الأمر متصلا أشد اتصال بذاته ، كأن يضحى بنفسه فى سبيل ولده أو ملكه الشخصى .

ومن هنا أراد الدكتور يوسف إدريس أن ينقل موضوع الشعور القومى من المستوى العاطفى المألوف إلى مستوى فكرى جديد . فاختار لبطولة مسرحيته مؤمنا بفرديته إلى أقصى الحدود ، ودفع به خلال أزمة نفسية حادة إلى أن كفر فى النهاية بفرديته وآمن إيمانا فكريا ووجدانيا معا بضرورة الإيثار والتضحية فى سبيل الوطن . وقد عاب كل من كتبوا عن المسرحية على مؤلفها أنه اختار شخصا لا يمثل ما ساد معركة بورسعيد من تفان فى الدفاع عن الوطن ، وحماسة فى رد العدوان عنه . فنصار فى رأيهم شخصية شاذة تقدم صورة زائفة لشعور المصريين أثناء المعركة ، ولا تصلح لكى يعالج المؤلف من خلالها مثل ذلك الموضوع القومى الكبير . وقد يصح هذا الانتقاد لو أن المؤلف كان قد استهدف تصوير المقاومة الشعبية للعدوان على بورسعيد ، وتمجيد ما أبدى الشعب من ضروب البطولة والفداء . والحق أننا لكثرة ما قرأنا من أعمال تهدف إلى هذا الغرض ، ولما تفرضه معاركنا المتصلة مع الاستعمار على أدبنا من تعبئة للشعور القومى لنصمد فى هذه المعارك ، قد أصبحنا نتوقع من كل عمل أدبى يتحدث عن مثل هذه الموضوعات القومية أن يلتزم الجانب الوجدانى المحض ، ويصور البطولات المطلقة والتضحيات الرائعة المجيدة دون إشارة إلى ما قد يكون فى نفوسنا أحيانا من ضعف أو جبن أو

تردد . وربما جاز هذا فى أثناء اللحظة الحرجة نفسها ، أو حين يكون الشعب لم يبلغ بعد حدا من الوعى والثقة بالنفس تتيح له أن يتدبر ما تكشف عنه المعركة من نقائص يجب إصلاحها . أما وقد حققنا فى كفاحنا مع الاستعمار كثيرا من الانتصارات الرائعة ، وأصبحنا نثق بقوانا المعنوية والمادية إلى حد كبير ، فإن الثمرات التى نجنيها من وراء تلك الانتصارات لا ينبغى أن تقتصر على شحذ هممنا وتعبئة طاقاتنا للمعارك القادمة ، بل لابد أن نفيد منها كذلك فى التعرف على أدوائنا النفسية والاجتماعية الكامنة التى تتكشف أثناء ما يعرض لنا من لحظات حرجة .

على أن المؤلف لم يهدف إلى تمجيد البطولة والتضحية أو الكشف عن العيوب والنقائص ، بل أراد كما قلنا أن ينقل الشعور بالقومية من صعيدها العاطفى إلى صعيد فكرى جديد . وهو لم يجىء بشخصية نصار لكى يمثل بها شعور المصريين أثناء المعركة ، ولكن لكى يرمز بها إلى فكرة الفردية ويضعها وجها لوجه أمام فكرة القومية ، لينتهى من خلال هذا اللقاء العنيف الطويل إلى ذلك الإيمان الفكرى الذى يريد أن يقوم فى نفوس الناس جنبا إلى جنب مع إيمانهم العاطفى بالقومية . لذلك كان لابد لشخصية نصار من أن تكون موغلة فى فرديتها ، وأن يكون احتجاجها لهذه النزعة منطقيا مقنعا حتى لا يظهر زيفها واضحا منذ البداية ، وتبدو القومية منذ المشاهد الأولى للمسرحية فى صورتها المجيدة المألوفة ، ويكون انتصارها فى النهاية أمرا مفروغا منه . فتلاقى الأكفاء هو الطريقة المثلى فى العمل المسرحى الذى يستهدف إقناع المشاهدين بقضية فكرية كبيرة . وقد فعل ذلك إبسن فى

مسرحيته المعروفة « بيت الدمية » التى صور فيها ثورة المرأة الحديثة على الأوضاع الرجعية ، حين تدرك أن زوجها يعاملها كدمية يلهو بها ويدللها كلما شاء له هواه دون أن يكون لها شأن يذكر فى أمور حياتهما الجادة . فقد جعل من الزوج شخصا أنانيا لا يحرص فى الحياة إلا على مكانته الاجتماعية ومستقبله الخاص ، وخلق فى حياته من الظروف الشاذة ما كشف عن أنانيته التى كانت تستتر وراء حبه السطحى لزوجته قبل أن تدخل تلك الظروف القاسية فى حياته . وهكذا نراه يثور ثورة عنيفة على زوجته ويرميها بأحط النعوت ، لأنها ارتكبت منذ أمد بعيد خطأً قانونيا لم تكن تدريه فى سبيل تدبير ما يلزمه من مال للاستشفاء من مرض خطير كان قد أصابه . وقد فعلت ذلك دون أن يعلم زوجها . ومضت تدخر من نفقاتها الخاصة سنين طويلة لكى تدفع أقساط هذا الدين وهى فخورة بما قدمته فى سبيل زوجها من تضحية . ولكن الزوج لا يرى من ذلك كله إلا الخطأ القانونى الذى ارتكبته عن حسن قصد والذى يهدد مركزه فى المصرف الذى يعمل فيه . ثم يزول الخطر فجأة فنرى الزوج قد عاد يدلل زوجته ويتودد إليها كسابق عهده . وهكذا تتكشف أنانيته فى أبشع صورها أمام زوجته فتثور على وضعها المهين وتهجر بيتها وأولادها ساعية إلى تحقيق ذاتها فى حياة إنسانية كريمة ، والزوج فى تلك الظروف الشاذة التى أحاطه بها المؤلف ليس مثالا لأنانية الزوج العادى ولكنه تجسيم لأنانية الرجل يلتقى بفكرة التحرر عند المرأة على مستوى واحد من الإقناع والمنطقية . ولو كان إبسن قد رسم الزوج فى صورة أى زوج رجعى ينظر إلى زوجته على أنها دمية ، فى ظل ظروف عادية ليس فيها

تلك اللحظة الحرجة التى رأى فيها الزوج مستقبله كله يوشك أن ينهار ، لما استطاع أحد أن يتقبل سلوك الزوجة فى النهاية حين هجرت بيتها وأولادها . لقد تعرض الزوج لمحنة نفسية قاسية ، كما اجتازت الزوجة محنة لا تقل عنها قسوة ، ولكن المشاهد يدرك فى النهاية أنهما محنتان مختلفتان فى طبيعتهما — إحداهما نابعة من الأثرة البشعة ، والأخرى من الإيثار الإنسانىْ الجميل .

وهذا ما فعله يوسف إدريس حين خلق لبطل مسرحيته ظروفه الخاصة إلى تضخم شعور الفردية عنده عن وعى واقتناع . فهو إنسان عصامى طموح قاسى فى حياته كثيرا من ألوان الحرمان والمشقة حتى استطاع أن يكون صاحب ورشة يديرها هو وولده مسعد . وهو يريد أن يحقق ذاته من خلال أولاده ، فيهيىء لهم ما لم يتح له من حياة كريمة . وإذا كان قد ذاق فى ماضيه مرارة الجهل والهوان ، فإنه الآن يريد أن يعوض ذلك عن طريق ولده سعد فيجعل منه مهندسا مثقفا ذا مكانة اجتماعية مرموقة . وفى ظل هذه الظروف لا تصبح فردية نصار مجرد أنانية ظاهرة البطلان حين تصطرع مع الشعور القومى ، بل يجد فيه المشاهد إنسانا يمر بمحنة نفسية أليمة وهو يرى كل ماشيده بعرقه وكفاحه الطويل يوشك أن يتقوض فى لحظة واحدة . إنه يحب وطنه ، وقد عبر عنه فى أحد مواقف المسرحية فى هذا الحوار الذى دار بينه وبين ابنه سعد :

سعد : لا أنا مش ابنك وبس — أنا واحد تانى — لى حياة تانية وآمال تانية مؤمن بيها . الله . أنا بحب بلدنا يا أخى .. جريمة دى ؟ اشنقنى بقى .

نصار : واشنقك ليه يا ابنى — أنا كمان بحبه . دا حب الوطن من الإيمان يا ابنى . بس الحب شىء والموت والجنان دا شىء تانى .

وهكذا نجد أنفسنا أمام إيمانين وجدانيين ، إيمان نصار بحقه فى أن يحافظ على ما جناه بكده وشقائه وأن ينتهى بابنه سعد إلى الغاية التى رسمها له ، وإيمانه بوطنه . وهنا يجىء دور الفكر لكى يغلب جانبا على جانب ، ويوضح كثيرا من المشكلات التى تحيط بالإيمان الوجدانى وحده . فتدور بين الوالد وابنه مناقشة طويلة هى من أجمل ما قرأت من حوار مسرحى ، يتكشف من خلالها الأساس الفكرى الذى ينبغى أن يقوم عليه حب المرء للوطن . ولا بأس أن نسوق هنا نموذجا مختصرا منه :

سعد — أنا النهاردة لازم اكون ابن مصر . مش ابنك بس .

نصار — مصر دى إيه دى ؟ مصر دى كانت خلفتك واللا ربتك واللا علمتك واللا قاست عشانك — انت ابنى أنا .

سعد : أنا ابنك وانت ابنها وكلنا اولادها . ومش انت اللى ربتنى بس . كل الناس ربونى — انت ماعلمتنيش القراية والكتابة — اللى علمنى مدرس مصرى — واللى عالجنى دكتور مصرى .

نصار — كل الناس مين دول ؟

سعد — الناس اللى سلفوك وانت فقير ، واللى قاولوك لما اغتنيت ، واللى اشتغلت عندهم وانت صبى ، واللى اشتغلوا عندك لما كبرت ، واللى بنوا بيتنا وبيضوه ، واللى بيصطادوا لنا السمك ويزرعوا لنا الرز . ما تعرفش دول ؟ هوا حد بيعلم نفسه والا بيربى نفسه ؟ دول كلهم النهاردة فى خطر — مش لازم ادافع عنهم .

ونحس بأن هذا الحوار المنطقى المقنع قد بدأ يتسرب إلى نفس نصار حين يجيب ولده بقوله :

ـــ ح اقول لك إيه يا ابنى ؟ كلامك جميل بس مش داخل هنا « مشيرا إلى قلبه » ـــ دماغى يا ابنى وياك بس قلبى اوديه فين ؟

وقد كان نصار فى إحساسه هذا على حق ، فالجدل المنطقى وحده لا يكفى لكى يقتلع من النفس ما استقر فيها من إيمان عاطفى راسخ ، لذلك كان لابد من منطق الأحداث بعد هذا الجدل لكى يقتنع الأب بهذا الإيمان الفكرى الجديد . ومن هنا يجىء ما أخذه النقاد على المسرحية من تأخر اقتناع الأب حتى اللحظة الأخيرة ، حين أحس برصاصة الإنجليزى تخترق لحمه . والحق أن هذا الاقتناع كان لابد أن يتأخر إلى تلك اللحظة ، إذ كان الصراع قائما بين ندين متكافئين ووجهتى نظر لكل منهما ما يبررها . على أن فردية نصار كانت قد بدأت تتزعزع منذ أن نفذ كلام ولده إلى ذهنه وإن لم ينفذ إلى قلبه ـــ ثم توالت الأحداث بعد ذلك فزادت من تزعزعه ، فهو يحس بحزن خفى لا يدرى كنهه بعد أن حبس ولده فى غرفته حتى لا يخرج للقتال . وقد اتضحت له طبيعة هذا الحزن وهو فى النزع الأخير ، وعبر عنه بقوله لولده :

« ... أيوه يا سعد انا زعلان . من ساعة ماقلت لك خش الأودة ودخلت وقفلت عليك وانا زعلان . وماكنتش عارف انا زعلان ليه . كان سهم الله نازل على ومش عارف ليه . بتهيألى انى دلوقت بس عرفت أنا كنت زعلان ليه .. عشان انت طاوعتنى كان لازم اقول لك ادخل واقفل الباب عليك . إنما انت .. إنت تطاوعنى ساعتها ليه ؟

تعرف لو كنت خالفتني وخرجت غصب عني .. يمكن ماكنتش زعلت — كنت يمكن بيني وبين نفسي فرحت .. كنت ح افرح ... » .

وفي تلك العبارات الأخيرة يتبين ما كان قد طرأ على نفسية نصار من تحول كبير .. فقد بدأت فرديته تنهار حتى وهو يحتال على ابنه ليحبسه في الحجرة ، ولكنه لم يكن يستطيع أن يعترف بالهزيمة ويسلم بأن كل إيمانه القديم يوشك أن يتبدد ، وكان يريد أن يستسلم استسلاما مشرفا فيخدع نفسه بأن ابنه قد قسره على ذلك وخرج إلى القتال رغم إرادته .

وقد بدا غريبا لبعض النقاد أن يظل نصار جامدا لا يتحرك ، حتى وهو يسمع طلقات الرصاص في الخارج ويرى جزءًا من بيته قد تهدم . وبدلا من أن يخرج لينضم إلى المقاتلين نراه يقبع في ركن من أركان الصالة يغني لابنته هذه الأغنية الشعبية :

أبوح يا أبوح — كبش العرب مدبوح .

وامه وراه بتنوح .

وتقول ياولدى — يالابس الزردى .

والحق أن هذا الجمود لم يكن إلا ضربا من الذهول قد استولى على نصار وقد شهد انهيار كل قيمه التي كان يؤمن بها إيمانا راسخا . فقد كان يعتقد أن تهديدات الإنجليز لم تكن إلا مجرد « تهويش » ، وها هو ذا الآن يسمع قصف مدافعهم وأزيز طائراتهم تدك بلده .. وكان يعتقد أنه مادام المرء لا يؤذى أحدا فإن أحدا لا يمكن أن يؤذيه . وها هو ذا يرى بعينيه بيته العزيز رمز كفاحه وانتصاره ينهار فوق رأسه . لقد

انهزمت قيم نصار الفردية فهو يغنى لابنته تلك الأغنية الحزينة وكأنما هى لحن جنائزى يودع به إيمانه الراحل ، ويعبر من خلاله عن إحساسه بما فى مأساته من رائحة الموت .

ولم تكن مقاومته بعد ذلك إلا ضربا من القصور الذاتى لاينفى قط هزيمته واستسلامه .

ويأخذ بعض النقاد على المؤلف أنه قد أسرف فى تصوير الجو العائلى الذى كان يعيش فيه نصار وولداه مسعد وسعد على حساب الفكرة الرئيسية للمسرحية . والحق أن المؤلف ما كان ليستطيع أن يبرز فردية نصار فى صورتها المنطقية المقنعة دون أن يؤكد هذا الجو العائلى بكل ما فيه من وفاق وخلاف . فأسرة نصار عنده هى كل شىء . ولئن كان سعد ومسعد قد شبا على التدليل فإن المؤلف قد هيأ له شخصية سوسن الصغيرة لتظهر من خلالها محبته الحانية على أولاده وتعلقه العجيب بهم . على أن المؤلف قد استغل كثيرا من جوانب ذلك الجو العائلى ليعالج فكرته الرئيسية ويزيد من وضوحها . فمن خلال الخلاف بين فردوس زوجة مسعد وبين أخته كوثر ، استطاع المؤلف أن يطلعنا على نفسية مسعد الطيبة التى تتمثل فيها نزعة الإيثار والغيرية بصورة ساذجة طبيعية دفعت به فى النهاية إلى ساحة المعركة بطريقة تلقائية ، شأنه شأن من حاربوا فى تلك المعركة . وهكذا يدور هذا الحوار بين فردوس ومسعد :

— فردوس : بكرة اخوك يبقى مهندس ويخلف أولاد ويبقوا أولاد الباشمهندس ، ويتجوز واحدة تبقى الست وانت واولادك تبقوا المرمطون ، ومراتك تبقى هى الخدامة .

مسعد : أهو كلامك دا كلام خدامين . يابت هو ضرورى الواحد يبقى قبطان عشان يبقى كويس ؟ ما كويس كده . أنا مبسوط على كده . أخويا مبسوط انه ح يبقى مهندس .. أنا مبسوط اللى بساعده عشان يبقى مهندس .

ومن خلال هذا الخلاف أيضا أمكن للمؤلف أن يثير في نفوسنا شعور الإعجاب بشخصية كوثر التى ظهرت على حقيقتها فى اللحظة الحرجة ، فبدا أن شقاقها مع كوثر لم يكن ينطوى على طبع شرير ، ورأيناها تندفع إلى المعركة تحمل الماء إلى المحاربين ومن انقطعت عنهم المياه فى المنازل . وقد ظهر حب فردوس لزوجها حين عادت من بيت أبيها لتبقى إلى جواره فى اللحظة الحرجة ، وبدا أن ما كان يطبع حديثها إليه من جفوة لم يكن إلا طريقة الفتاة المصرية الساذجة فى تعبيرها عن الحب . ولولا تلك اللمسات العاطفية والمواقف الإنسانية الصادقة ، لطغت الناحية الذهنية على المسرحية وجعلتها مجرد صراع بين أفكار ومبادىء مجردة .

وقد رسم المؤلف فكرته على ثلاثة مستويات مختلفة : المستوى الفردى المطلق عند نصار ، والمستوى الثقافى النظرى عند سعد ، والمستوى الطبيعى السليم عند مسعد . ولا شك أن شخصية سعد تبدو لأول وهلة شخصية عجيبة شاذة .. فهو يحاور والديه حوارا طويلا حول الوطنية ، ويسرف فى تحمسه حتى ينعتهما بأوصاف فيها شىء غير قليل من العقوق والغلظة . ثم يحبسه أبوه فى الحجرة وهو يعلم أن رتاجها غير محكم ، ومع ذلك يقنع من الاحتجاج بالإلحاح على أبيه أن يفتح له الباب تارة بالرفق وتارة بالشدة دون أن يحاول فتحه بنفسه .

على أن هذا التناقض لا يلبث أن يزول حين ندرك هدف المؤلف من رسم تلك الشخصية على هذا النحو . فقد أراد المؤلف أن يوضح أن الإيمان الفكرى لا يكفى إذ جاء عن طريق النظريات وحدها ، ولم يجىء عن طريق التمرس بأحداث الحياة ومشكلاتها . وكما لم يكف منطق سعد لإقناع أبيه بوجهة نظره قبل أن ينضم إليه منطق الحوادث ، فكذلك كانت التجربة تعوز نظريات سعد وثقافته . وقد أشار المؤلف إلى ما كان يعتمل فى نفسه من خوف مكبوت بحرص أن يبدءه فى حوار دار بينه وبين صديقه سامح وبينه وبين أخيه مسعد .

على أن شخصية سعد فى شذوذها كانت عنصرا مساعدا اعتمد عليه المؤلف لكى يوضح فردية نصار ، ويجتاز بها مراحل التطور إلى الشعور بالقومية . فعن طريق إيمان سعد النظرى المتحمس استطاع المؤلف كما بينا أن يحطو بالأب خطوة كبيرة نحو الاقتناع ، وعن طريق خوفه وجبنه فى النهاية استطاع أن يهيىء للأب من الأحداث والمواقف ما زعزع إيمانه بفرديته إلى أن انهار انهيارا تاما .

وليس معنى هذا أن المسرحية خالية من العيوب الفنية . ولو كان المقام مقام نقد عام لها لنبهنا إلى هذه العيوب بالتفصيل . ولكنا أردنا أن نناقش ما شاع عن هذه المسرحية من تصويرها لكفاح الشعب فى بور سعيد على غير حقيقته . فعلى هذا الأساس كان رفض من رفضها من الزملاء فى لجنة القراءة للمسرح القومى . أما العيوب الفنية التى نبهوا إليها فقد قرروا أنها هنات قابلة للتعديل والإصلاح . وفى اعتقادى أن الحكم فى هذا الامر يجب أن يترك للجمهور ، ليرى إن كان فيها إهانة لمشاعره الوطنية ، أو تأكيد وإبراز لهذه المشاعر

الدكتور رشاد رشدى

١

الفنان يولد ولا يصنع

أقصر الطرق إلى آخر الدنيا ..

لاتحاول أن تكون فنانا .. !

إذا كنت فيلسوفا أو مفكرا فليس معنى هذا أنك تستطيع أن تكون فنانا ، إذا حاولت .. لأن الفنان يولد ولا يصنع ، وهذه هى مشكلة الفنان الذى لا يمارس العمل الفنى فينصرف بطاقته الفنية إلى حياته وحياة من حوله يصنعها ويعيد صنعها من جديد إلى أن تتحطم بين يديه .. لأن الفنان لابد أن يصنع ..

ولكنها أيضا مشكلة غير الفنان الذى يحاول أن يمارس الفن .. فهو قد يوهم نفسه ويوهم غيره بأنه يستطيع أن يصنع ما يفيد الناس ويفيد الحياة .. ولكنه فى الحقيقة عاجز عن الخلق .. وقد تكون عنده من الآراء والأفكار ما تساوى ثقلها ذهبا ، ولكنها فى الواقع لا تساوى شيئا ، لأنها طاقات تبذل فى غير موضعها .

وهذه مأساة الكثيرين ممن يحاولون العمل الفنى .. فقد كان يمكن أن يفيدوا فى مجالات أخرى تؤهلهم مواهبهم لها فيصبحوا فلاسفة أو علماء اجتماع أو غير ذلك ، لأن الموهبة ليست مطلقة . فقد يكون الإنسان فى عبقرية أينشتين وفى شجاعة جاجارين فيبلغ الفضاء ويصل

إلى آخر الدنيا . ولكنه مع ذلك لا يستطيع أن يصل إلى « جسم الدنيا » وهذا ما يفعله الفنان ..

إنه يزودنا بالمعرفة .. ولكنها معرفة تختلف عن المعرفة المألوفة التى اعتدناها ، لا من ناحية الكم ولكن من ناحية النوع ..

إنها معرفة مركبة ، معرفة بجسم الدنيا بأكمله كما يقول أرسطو العصر الحديث.. الناقدجون كرو رانسوم . فالفنان لا يزودنا بفكرة ولا بعظة ولا برأى وإنما بصورة . وهذه الصورة ليست صورة للحياة كما هى ، وليست صورة للحياة كما يراها الفنان بعينيه اللتين يرى بهما الأشياء كل يوم .. إنها صورة معينة لا تستطيع أن تصنعها إلا بلورة الفن السحرية . فإذا لم تمتلك هذه البلورة السحرية .. إذا لم يكن عندك العقل الخالق .. باختصار إذا لم تكن فنانا فلا داعى للمحاولة . الأفضل أن تنصرف إلى أشياء أخرى ..

هذه الخواطر أثارها فى نفسى كتاب يوسف إدريس الأخير .. « آخر الدنيا » وهو مجموعة قصص قصيرة وجدت فى قراءتها متعة وراحة . ولكن الأهم من هذا أنها أكدت إيمانى بأن روح الفن أقوى بكثير من الواقعية الجديدة والالتزام والمضمون وغير ذلك من الصيحات التى انطلقت تهدد كيان الأدب عندنا ..

إن أقصر الطرق هو الطريق المباشر . هذه نظرية هندسية ثابتة على ما أظن . ولكن فى الفن عكس النظرية هو الصحيح . فالطريق المباشر هو طريق التعبير أو النقل .. والخلق الفنى عملية تركيب لا عملية نقل ..ولذلك فطريقه هو الطريق غير المباشر ..

إن من أميز ملامح الصورة الفنية التى تصنعها البلورة السحرية أنها لا

تحتوى على شىء من ملامح الفنان نفسه .. فهى ليست مرآة له . ولذلك فأنت تخرج من آخر الدنيا وأنت تجهل أشياء كثيرة .. تجهل إذا كان يوسف إدريس بعطف على الفقراء ويحقد على الأغنياء .. وتجهل أيضا آراءه الاجتماعية ومقاييسه الخلقية . باختصار أنا لا أعرف شيئا واحدا عنه .. سوى أنه فنان ..

أذكر أننى وأنا طالب بالجامعة أخذت مرة كل مؤلفات تشيكوف وكل مؤلفات د . هـ . لورنس وذهبت إلى المصيف .. وقرأتها . ومن يومها لم أقرأ للورنس ولكنى أعدت قراءة تشيكوف مرات ومرات ، وما زلت أقرأه كلما سمح الوقت .. ففى المصيف تعرفت إلى لورنس الرجل من كتاباته ، وهو رجل واحد فعرفته .. ولكنى لم أتعرف إلى تشيكوف الرجل .. فقط عرفت تشيكوف الفنان وهو ليس رجلا واحدا ولا مائة رجل .. إنه عوالم فنيه لا نهاية لها ، كل منها قائم بذاته ..

وهكذا فى آخر الدنيا كل قصة عالم بأكمله ، مستقل عن صاحبه . ولذلك فأنت لا تسمع نفس الصوت يتكرر من قصة إلى أخرى .. وأنت لا ترى نفس الإصبع تشير إلى صاحبها .. وكأن هذه القصص لا صاحب لها . فكما يقول الشاعر كيتس « الفنان الأصيل هو الذى لا يفرض شخصيته عليك .. لسبب بسيط وهو أنه لا شخصية له » . فشخصية الفنان ليست فى كونه صاحب فكرة ، بل فى قدرته على أن يذوب فى كل ما يخلق حتى ولو كان شجرة صغيرة على شاطىء النيل ..

فى قصة « آخر الدنيا » يصور يوسف إدريس طفلا هجرته أمه وأبوه

دائم السفر والتنقل . والطفل يقيم مع أهل أبيه فى القرية ، وهو دائم الانتظار لزيارات أبيه النادرة ، دائم التعطش للحب والعطف .. ويعطيه أبوه يوما قطعة نقود فضية صغيرة يحتفظ بها الطفل فى حرص واعتزاز فهى تمثل فى نظره كل الحب وكل الدنيا ، حتى إن مجرد ملمسها كان يعيد الثقة إلى نفسه ويعينه على كثير من المشكلات . وفى يوم من الأيام يتلمس قطعة النقود فلا يجدها .. ويجزع كما يجزع الإنسان عندما يفقد كل ما يربطه بالحياة . وتمر الأيام ثم يتذكر فجأة أنه ربما فقدها عندما ذهب ليقطف التين الشوكى من على جسر السكة الحديد ..

لقد فعل ذلك مرة واحدة — وعلى الرغم من تحذيرات أبيه حتى لا يدهمه القطار.ويقرر أن يذهب للبحث عن قطعة النقود حيث اقتطف التين . لا بأس فمازال على موعد القطار ساعة بأكملها . ويسير بحذاء الجسر من أوله .. إلى أن يجد البقعة التى سرق فيها التين .. ويجدها هناك .. على الأرض .. نفس قطعة النقود ببريقها الذى يخطف قلبه . وأحس بفرحة حلوة طاغية لم يعرف إزاءها كيف يتصرف .. وشدد عليها قبضته فقد خاف أن تساهيه كأبيه وتذهب ويفتش ولا يجدها . خاف إلى درجة كاد يعتصر نفسه فيها ويبكى .. إلى درجة أصبح حلمه كله أن يستمر فى هذه اللحظة إلى الأبد . واستمر فقد أتى القطار ..

إننا فى هذه القصة لا نسمع صوت الفنان أو نرى وجهه مرة واحدة ، فهو يرسم الصورة فى موضوعية بحتة .. ونفس هذه الموضوعية قد أضفاها الكاتب على الطفل نفسه .. فهو لا يجعله يعبر تعبيرا مباشرا عن الآمه وأحزانه .. بل يجعلنا ندرك كل شىء من خلال علاقاته مع قطعة النقود الفضية الصغيرة .. المعادل الموضوعى أو

الطريق غير المباشر الذى استخدمه الكاتب ليصل لا إلى « آخر الدنيا » بل إلى جسم الدنيا نفسه ..

وكما أن كل قصة من قصص المجموعة مستقلة عن صاحبها ، فهى كذلك مستقلة عن كل شيء خارجها . لذلك لا يمكن أن نقول إن معناها كذا أو كذا . على أن هذا لا ينفى وجود المعنى بها بل يؤكده . ولكنه معنى داخلى كامن فى القصة نفسها من بدايتها إلى نهايتها فلا يمكن أن تستخلصه منها ، فالعمل الفنى يتميز على غيره بأنه لا يمكن أن ينفصل عنه شيء كما لا يمكن أن يضاف إليه شيء وعدم قابلية العمل الفنى للزيادة والنقصان يتضمن أمرا هاما .. وهو أن العمل الفنى وحدة عضوية . أى أن كل جزء فيه مهما كان ضئيلا ضرورى لأن له وظيفة يؤديها بارتباطه وتضامنه مع الأجزاء الأخرى . وهذا التضامن الحتمى بين أجزاء العمل الفنى هو الذى يجعله « كلا » لا يقبل التجزئة .. ولذلك فمعناه فى كونه هذا « الكل » .

فى قصة من قصص المجموعة بعنوان « لعبة البنت » يصور الكاتب طفلا اسمه سامح يذهب إلى بنت الجيران ، وهى طفلة مثله اسمها فاتن يطلب من أمها أن تسمح لها باللعب معه . وتوافق الأم على شرط ألا يتشاجرا معا . وتظهر فاتن وقد علقت فى يدها سبتا مثل الأسبتة التى يباع فيها حب العزيز غير أنه مصنوع من البوص . وسار سامح وهو فرح فى اتجاه السلم وتبعته فاتن .. ودخلا شقته . وفى الحجرة الداخلية ذات السرير الحديدى القديم والدولاب والكنبة قال سامح وهو يشير إلى ما تحت السرير : أهو ده بيتنا .. يالله بقى نعمل بيت ..

ورفع داير السرير الأبيض ودخل تحت السرير ودخلت فاتن وراءه .. وجر سامح صندوق الشاى القديم الذى يحتوى على كل ممتلكاته ، وأخذ يستخرج محتوياته ويفرج فاتن عليها . وجلست فاتن على الأرض وتربعت ، وأخذت تخرج من سبتها لعبها هى الأخرى وتفرجه عليها . وانتابت سامح الحماسة فقام وأخذ ثلاثة ألواح خشبية كانت ساقطة من الملة القديمة ومضى يضعها على حدها ويقسم بها ما تحت السرير إلى أقسام وهو يقول :

— دى أوضة السفرة ، ودى أوضة النوم ، وده المطبخ ..

وبدأت فاتن تنقل أشياءها إلى المطبخ .. ووضعت الترابيزة فى ركن ووضعت فوقها الوابور ، ثم وضعت الحلة فوقه وقالت :

— إحنا اتأخرنا قوى — نطبخ إيه النهارده ؟

— نطبخ رز ، يالله نطبخ رز ..

وما لبث سامح أن غادر تحت السرير وجرى إلى المطبخ ، وعاد ببعض حبات من الأرز وضعها فى الحلة .. وقالت فاتن وهى تتنهد :

— إنت تروح الشغل وانا أطبخ ..

— أروح الشغل ازاى ؟

— مش انت تروح الشغل وانا اطبخ ؟

— إيه ، انتى عايزه تلعبى لوحدك ؟ .. يا نطبخ سوا .. سوا .. يا بلاش .

فقالت فاتن :

— لا يا سيدى .. هى الرجاله تطبخ ؟

— إنت تروح الشغل وانا اطبخ .. يا كده يا بلاش ..

(يوسف إدريس)

فقال سامح :

— دى بواخه منك دى .. عايزه تطبخى لوحدك وتقوليلى روح الشغل . والله ما انا رايح ..

واحتقن وجه فاتن غضبا وقالت :

— طب هه !

وأنزلت الحلة من فوق الوابور ووضعتها فى السبت ..

وانتهى الأمر بخناقة حادة غادرت فاتن الشقة على أثرها .

واغتاظ سامح كثيرا وهو يراقبها تبتعد عنه ، وتمنى لو يلحقها قبل أن تغادر الشقة ويضربها ..

وبدأ سامح يحاول أن يلعب لعبة البيت وحده .. فراح يقيم الحواجز الخشبية التى هدمتها الخناقة ، ويكلم نفسه بصوت عال وكأنه يريد أن يقسم نفسه إلى قسمين أو شخصين يلعبان معا .. أحدهما يتكلم والآخر يسمع . ومضى يقول : ودى أوضة السفرة وده المطبخ .. نطبخ إيه النهارده ؟

وأجاب على نفسه : رز .

ولكن غير رأيه بسرعة وقال : لأ — فاصوليا .

وفكر أن يذهب ويسرق فاصوليا من المطبخ ولكنه لم يجد لديه حماسة كافية لتنفيذ الفكرة .. لقد بدأ يتبين أنه يلعب وحده فعلا . وبدأ كل شىء ماسخا وقبيحا إلى درجة أنه لم يعد يصدق أن ما تحت السرير بيت كما كان منذ دقائق مضت .

وترك الحجرة متضايقا وظل يدور فى الصالة . وفجأة أحس أنه ضاق ببيتهم كله وأنه يريد الخروج منه والذهاب إلى أى مكان ..

وهكذا وجد نفسه واقفا فى الطرقة خارج باب الشقة وحده .. أمه تناديه وهو يكذب عليها ويقول إنه ذاهب ليلعب مع الأولاد فى الحارة ..

وفى الطرقة بدأ سامح يفكر .. لابد أن فاتن قد ذهبت إلى أمها باكية ، ولابد أن أمها أغلقت الباب عليها ولن تسمح لها أبدا باللعب معه مرة أخرى . إن أخوف ما يخافه لابد قد حدث .. ياله من غبى سخيف ! لماذا أغضبها ؟ لماذا لم يقل لها .. أنا رايح الشغل اهه .. ويصل إلى باب الحجرة مثلا ثم يعود ويقول لها : أنا رجعت من الشغل اهه .. لماذا عاندها ؟ وماذا يصنع الآن ؟ ..

وهبط درجات السلم تائها .. محتارا مترددا بين أن يهبط ويحاول أن يجد طفلا من أولاد الحارة يلعب معه ، فهو لا يريد إلا أن يلعب مع فاتن لعبة البيت بالذات ، وفاتن ذهبت إلى أمها ولن تعود أبدا . أو أن يصعد ويدعى لأمه أنه سخن ومريض .

وعند آخر بسطة من السلم توقف حزينا حائرا .. وكأن شيئا ثمينا قد ضاع منه . وأخرج رأسه من درابزين السلم وتركه يتدلى فى يأس من حديد الدرابزين ، ومضى يجلس على الأرض ويفرد ساقيه بلا أى اهتمام .

ولم يصدق عينيه أول الأمر ، ولكنه كان حقيقة هناك على آخر درجة فى السلم .. سبت فاتن الصغير نائم على جنبه ، والحلة الألومنيوم ساقطة منه . وهبط السلالم الباقية قفزا ، وتدحرج وعاد يقفز . وعلى آخر درجة وجد فاتن هناك .. هى بعينها .. جالسة ورأسها بين يديها .. وكانت تبكى ودموعها تسيل وسبتها الصغير راقد بجوارها ..

وأحاطها سامح بذراعيه واحتضنها وراح يطبطب عليها بيديه

الصغيرتين ويقبلها فى وجهها وشعرها ويقول لها وهو فرحـان .. معلش .. معلش .. وجذبها برفق لينهضها . ونهضت معه بغير حماسة ودموعها لا تزال تتساقط .. دموع حقيقية . وأعاد الحلة إلى السبت وعلقه فى يدها ومضى يصعد بها إلى السلم وذراعه حولها وهـى مستكينة إليه .. لا تزال تدمع وجسدها ينتفض ، ولكنها لا تقاوم ولا تتوقف عن الصعود .. إن معنى هذه القصة لا يمكن تحديده .. فإذا قلنا إن الكاتب يرمز إلى طبيعة الرجل وطبيعة المرأة ، أو إلى حاجة كل منهما للآخر ، فيمكننا أن نقول نفس الشىء عن مئات الـقصص الأخرى ، وهى مع ذلك تختلف عن قصة يوسف إدريس ..

فالعمل الفنى له قيمة ذاتية مجردة .. ولذلك فنحن ندرك معناه فقط بإدراكنا للعمل فى ذاته .. عكس العمل غير الفنى الذى لا معنى له فى ذاته بل فيما يدل عليه . و إلا فهل يمكن أن نجد معنى لسيمفونية بتهوفن التاسعة مثلا خارج السيمفونية نفسها ؟ وهل يمكن أن نقرأ كتابا فى تاريخ أوربا لذاته أو لنحصل على معلومات عن تاريخ أوربا ؟

إن العمل الفنى لكونه وحدة تخيلية ، فهو عالم كائن بذاته . أما العمل غير الفنى فلكونه وحدة منطقية فقيمته نسبية ، لأنه دائما مرتبط بما هو خارج عنه .

وقد يعنى هذا أن الفن غاية وغير الفن وسيلة . وهذه حقيقة ولكنها ليست الحقيقة كلها . فالفن دائما غاية ، وهو أيضا وسيلة .. ولكن إلى المعرفة الكاملة التى تختلف أساسا عن أن « واحد زائد واحد يساوى اثنين » مهما تضاعفت الأرقام .. وكلتا الغاية والوسيلة شىء واحد لا يتأتى لغير الفنان أن يصنعه .

الدكتور رشاد رشدى

٢

الموسم المسرحى .. بين البناء والهدم

إن أى قارىء للنقد الذى طالعتنا به بعض الصحف للموسم المسرحى الحالى ، لا يمكن إلا أن يخرج بأحد أمرين ، فإما أن مسرحنا قد اجدب وانتهى ،.وإما أن هناك محاولة من جانب بعض السادة النقاد لإغلاق أبواب المسرح أمام كتابنا العرب ، وأنا شخصيا أستبعد هذه المحاولة .

ولكن الحقيقة مازالت قائمة ، وهى أن كتابنا يريدون أن يعرفوا أين أجادوا وأين أخطأوا ، ولكن النقد الذى نشر عنهم لا يدلهم على ذلك لأنه ليس نقدا موضوعيا .. إن الفنان أحوج الناس إلى التشجيع ، وهو أكثرهم استجابة للنصح ، ولكنه أيضا أشدهم تأثرا بمحاولات الهدم .. والطاقات الفنية الموجودة عندنا مازالت محدودة العدد ، وهى فى أشد الحاجة إلى النقد البناء الذى يشجعها ويساعدها على النمو والازدهار .. ولكن الأهم من هذا أننا فى أشد الحاجة إلى هذه الطاقات ، ولذلك فنحن لا نملك أن نفرط فيها أو نشتتها ، وإلا كان إحساسنا بالمسئولية ناقصا .. ففى مصلحة من هذا النقد الهدام الذى يشنه نقادنا على المسرح العربى ، باسم الثقافة الرفيعة والمضمون الإنسانى الذى يعجبهم عندما يريدون ولا يعجبهم عند مالا يريدون ؟

لقد سمعت أن أحد نقادنا قال فى محاضرة عامة ، أن الكتاب يجب

أن يلجأوا إليه لكى يختار لهم الموضوعات التى يكتبون فيها فهو اكبر منهم سنا وأكثر خبرة ، وله غير ذلك صفات كثيرة ترشح لأن يكون مصدر الوحى .

وقد لا يصدق القارىء هذا الكلام ، ولكن من يقرأ النقد الذى نشر عن الموسم المسرحى الحالى يدرك أن هذا ليس كثيرا على نقادنا ، فهم يحاولون فرض مضموناتهم على ما يشاهدون من مسرحيات . ومهما كان مضمون نقادنا عظيما فإن مجرد فرضه على الأعمال الفنية التى لم يكتبها هؤلاء النقاد هو حكم بإعدامها .. لأن واجب الناقد الأول هو أن يرى العمل الأدبى كما هو فى ذاته وعلى حقيقته .

فهل الموسم المسرحى فقير حقا لدرجة أنه لا يرضى النقاد ، بل وإلى الحد الذى يدعوهم إلى الاشمئزاز والغثيان ؟

لنأخذ مثلا مسرحية بين القصرين ، التى أعدتها السيدة أمينة الصاوى عن قصة نجيب محفوظ ، والتى تلعبها فرقة المسرح الحر ..

إن هذه المسرحية تعتمد على مقومات الشكل الكيفى مثل المقابلة والمفارقة أو التشابه والاختلاف .. التشابه الموجود مثلا بين يس وأبيه مع وجود اختلاف بينهما ، والاختلاف بين يس وفهمى مع وجود التشابه بينهما . والاختلاف الموجود بين الحياة السياسية فى ذلك الوقت وبين حياة السيد عبد الجواد الشخصية ، رغم عدم انعزال هذه الحياة عن تلك ، وهكذا ..

فالكاتب هنا يعطيك وجه الصورة ثم يعطيك وجهها الآخر ، وهو يريك اللون الأبيض ثم يريك إلى جانبه اللون الأسود . والدراما هنا تقوم على العلاقات المختلفة بين شخصيات المسرحية وتصارع هذه

العلاقات .. وهذا هو أسلوب المدرسة الطبيعية فى الأدب ، وهو أسلوب نجيب محفوظ — حيث الصورة كاملة .. وحيث الصورة وحدها كفيلة بأن تنقل هدف الكاتب دون الحاجة إلى تقرير هذا الهدف أو تضمينه فى خطب رنانة ، أو أحداث صارخة غليظة كما هو الحال فى الميلودراما مثلا ..

ولكن المسرحية رغم ذلك تفتقر إلى مقومات الشكل المنطقى الذى يتطور فيه الموقف من مرحلة إلى المرحلة التى تليها بالضرورة والحتمية ، إلى أن ينتهى .. والموقف موقف فهمى وانصرافه إلى السياسة ، وهو أيضا موقف يس وانصرافه إلى المتعة الحسية ، وهو كذلك موقف السيد عبد الجواد من حياته العائلية وحياته الشخصية ..

وموقف يس لا يتطور ولا يمكن أن يتطور فهو يدور فى حلقة مفرغة ، وكذلك موقف السيد عبد الجواد لا يمكن أن يطرأ عليه تغيير ، وكأن الكاتب يريد أن يقول إن من كان هذا موقفه فى الحياة فلا يمكن أن يتطور أو يتغير .

موقف فهمى وحده هو الذى كان يمكن أن يتطور ، لأن له هدفا يسير إليه ..

وهذا التطور كان يمكن حدوثه لو تشابكت الخطوط الثلاثة الرئيسية — وهى خط السيد عبد الجواد وخط يس وخط فهمى — بحيث تنقل الحدث من مرحلة إلى المرحلة التى تليها .. ولكن هذه الخطوط كانت تتشابك أحيانا ثم تعود فتنفصل ، مما جعلها تبدو وكأنها تسير متوازنة من بداية المسرحية إلى نهايتها .

أما فيما عدا ذلك فقد نجحت السيدة أمينة الصاوى فى نقل أسلوب

نجيب محفوظ الطبيعى فى أمانة واخلاص ـــ وهو أسلوب لم يأخذ به كاتبنا القصصى الكبير اعتباطا أو مصادفة ، فله منه أهداف فنيـة واجتماعية وخلقية أيضا ، فيكفى أن نقارن بين الصورة الأمينة الصادقة بكل ظلالها وألوانها المتباينة المتضاربـة التى تعرضهـا المسرحيـة للمجتمع منذ ثلاثين عاما ، وبين صورة هذا المجتمع اليوم لتدرك مدى التقدم الذى احرزناه ، وليزداد إحساسنا بأنفسنا وبمجتمعنا الجديد .. والمدرسة الطبيعية تمسك لنا بالمرآة لنرى وجهنا بكل ما هو قبيح فيه وكل ما هو جميل وبذلك ندرك أنفسنا .. أما الضجة التى أثارها بعض الناس عن الجنس فى مسرحية بين القصرين ، فأعتقد أن نقادنا كانوا يستطيعون معالجتها فى سطر أو سطرين كما قال توفيق الحكيم . والذى أعرفه أن الجنس لم يكن هدفا لذاته فى المسرحية ، بل كان جزءًا من تفاصيل الصورة التى حرص الكاتب على رسمها كاملة والذى أعرفه أيضا أن مسرحية بين القصرين ـــ مثل القصة الأصلية ـــ ليست بها إثارة جنسية .

ولقد أبرز المخرج الأستاذ صلاح منصور أسلوب نجيب محفوظ الطبيعى فى براعة ودقة ، وتعاون الممثلون جميعا فى هذا بما نعهده فى فرقة المسرح الحر من تعاون فى الأداء وروح العمل الجماعى .

أما فى مسرحية اللحظة الحرجة ، فالدكتور يوسف إدريس يعالج عائلة لا يمكن أن نردها إلى طبقة العمال ولا إلى الطبقة الوسطى لأنها تتأرجح بين الاثنتين ..

فالأب عامل كافح وجاهد حتى أصبح يملك ورشة صغيـرة للنجارة ، والابن الأكبر عامل فى هذه الورشة ، بل إنه قد انفرد بالعمل

فيها عقب تعطل أبيه عن العمل . أما الابن الأصغر فقد تركزت حوله آمال الأسرة فى تثبيت وضعها الاجتماعى ، وهو طالب بكلية الهندسة ضحى الأب والابن الأكبر من بعده لكى يتكفلا بنفقات دراسته .. فالدكتور يوسف إدريس لم يتتبع أسرة مصرية عامية ، بل أسرة ذات ملامح خاصة لها وضع اجتماعى تنفرد به . وهو لم يتبعها فى لحظة عادية من لحظات حياتها بل فى لحظة يحتد فيها الصراع بين القيم المادية التى تتشبث بها فى يأس ، وبين القيم الإنسانية عامة ..

فالأب يمثل القيم المادية ، وقصة حياته قصة صراع طويل من أجل أسرته . وهو صراع حصره فى دائرة ضيقة ، وأعمى إدراكه فترة فنسى أنه إلى جانب أسرته أسر أخرى تجمعها أسرة كبيرة هى الوطن .. والابن الأصغر يمثل القيم الإنسانية التى لا تنحصر فى نطاق الأسرة بل تتسع حتى تشمل الوطن بأكمله ، فالصراع الدرامى الرئيسى يدور بين الأب والابن الأصغر — وهذا هو الصراع الخارجى الملموس فى الرواية . ولكن إلى جانب هذا الصراع نجد صراعا أخر يضطرم فى نفس الابن ذاته ..

فطالب الهندسة ابن أبيه وابن عمه رضع عنهما الخوف والحرص وانعدام الثقة فى النفس ، وقيمه الوطنية التى يدافع عنها قيم اقتنع بها بعقله ولكنها لم تستطع فى بادىء الرواية أن تحرره من الخوف .

وعندما يدعى إلى المعركة يتأهب وهو يستعد للكفاح فى الجبهتين ، فى الجبهة الخارجية مع أبيه وفى الجبهة الداخلية مع نفسه .. فهو يخشى اللحظة الحرجة عندما يخرج من الظلمة إلى النور ومن النظرة الضيقة إلى النظرة العامة التى تشمل الوطن ..

وبعد صراع بين الأب والابن يتشبث فيه الابن بموقفه ، يتحايل عليه الأب حتى يدخله حجرته ويقفل عليه الباب .. وفى الحجرة المغلقة يبقى الابن فهو يستطيع أن يدفع الباب ويخرج ، ولكنه لا يفعل إذ يتغلب عليه الخوف .. والحجرة المغلقة ليست إلا رمزا لحياته وحياة أبيه وحياة كل فرد يعيش منطويا على نفسه مفصولا لا يرى ما حوله .. ولكن الحجرة المغلقة لا تضم سوى طالب الهندسة وأبيه .. أما الآخرون فقد خرجوا إلى النطاق الأوسع .. فالاخ الأكبر قد خرج إلى المعركة ، وكذلك أخته خرجت تجلب الماء للمحاربين ، وكذلك نبيل زميله .

ويعود الأخ الأكبر من المعركة مجروحا ، ويتحايل عليه الأب ويغلقه بدوره فى حجرته ويجلس منتظرا ومعه المفتاح .. ولكن الخطر ليس بمنأى عنه كما يظن ، ولا يمكن له أن ينعزل عن الحياة حتى لو أراد ، إذ يقتحم أحد جنود الأعداء البيت ويقتل الأب .. والابن الأصغر طالب الهندسة يستطيع لو أراد أن يدفع الباب بقدمه ويخرج للدفاع عن أبيه ولكنه لا يجرؤ ، فقيوده معنوية وليست جسدية .

وهكذا كتب الأب نهايته بيده ، فقتلته الدائرة الضيقة التى أحكمها على نفسه وعلى ابنه .

وعندما يخرج الابن ويرى جسد أبيه ، وعندما يرى أخاه المجروح ويسمع باستشهاد صديقه ، وعندما تتحرر الأم من الخوف تتكسر الدائرة الضيقة ويندفع الابن الأصغر بدوره إلى المعركة ..

ففى هذا المحيط الذى اختاره يوسف إدريس نجد أن الصراع الدرامى ينشب بين القيم الفردية الأنانية ، وبين القيم الإنسانية الرحبة ،

ويتركز حول المعركة ضد العدو .. فمن جهة يتجاهل الأب هذه المعركة ولا يريد لأحد من أبنائه أن يشترك فيها ، والأم تؤازره فى موقفه .. وفى الجهة المضادة يقف الابن الأكبر « العامل » الذى يختلف عن أبيه وأخيه لأنه ولد عاملا وسيموت عاملا ، ولأنه راض بهذا الوضع لا يريد له بديلا .. وهو لا يتشبث بشىء ولا يريد لنفسه شيئا يعميه عما حوله ، ولذلك فهو يندفع إلى المعركة بلا وعى اندفاعا فطريا خالصا . والابن الأصغر « طالب الهندسة » يقف بين خطين متعارضين .. فهو من جهة يصارع أباه ، ومن جهة أخرى يصارع انطواءه وخوفه ..

والأب والابن والأم يتطورون نتيجة لاحتكاكهم بهذا الصراع . فالأب يدرك فى اللحظات الأخيرة قبل موته سخافة قيمه الفردية ، وأنه ليس بمنأى عن العالم الخارجي .. والأم تتحرر من الخوف عندما ترى جثة زوجها ، وعندما تدرك أن الخطر فى الخارج لا يهدد الوطن فحسب بل يهدد كيانها وكيان أسرتها ، والابن الأصغر يتحرر بدوره نتيجة لكل هذه الأحداث .

فالخطوط التى بدأت فى البداية متوازية لا تتقابل ، تشابكت فى وسط المسرحية وتعقدت ، ثم انصبت فى نهاية المسرحية فى خط واحد بانتصار القيم الإنسانية الرحبة على القيم الفردية الأنانية ، واستكملت بذلك المسرحية الشكل واستطاع المؤلف أن يخضع جميع العناصر لإضفاء المعنى العام على مسرحيته . شىء واحد نعيبه على المسرحية ، وهو أن هذه الخطوط المتشابكة قد تحولت إلى خط واحد بشكل مفاجىء .. فهذه النهاية الحتمية للحدث وهى نهاية

المسرحية كان يجب أن يمهد لها الكاتب قبل ذلك بزمن ، وبذلك يتجنب عنصر المفاجأة ، وهو عنصر قد يتناسب مع الميلودراما ، ولكنه فى مسرحيته سلسلة متطورة تسير من مرحلة إلى المرحلة التى تليها بالضرورة والحتمية كمسرحية اللحظة الحرجة ، لا يمكن إلا وأن تعتبره دخيلا عليها ، ولا يمكن إلا ويوحى إلينا بشىء من الافتعال أعتقد — أن يوسف إدريس لم يتعمده أو يقصده .

صلاح عبد الصبور

إعادة ترتيب البشر

منذ بدء الخليقة والبشر يقفون فى هذه الحياة كل منهم على كتف الآخر ، « فرفور » أو خادم يعلو منكبيه سيد ، والسيد بدوره لسيد آخر أعلى منه قدرا ، يقف على رأس فرفوره وقد نفخ صدره واكتسى وجهه سيماء العظمة والمجد ، وهذا السيد العظيم بدوره فرفور لسيد آخر أعلى منه ، وهكذا تمضى الحال حتى يصل خط البشرية الرأسى إلى عنان السماء .

وجميع محاولات المصلحين الاجتماعية تهدف إلى أن يقف البشر فى خط أفقى بدلا من هذا الخط الرأسى ، هاماتهم متوازية ، وصدورهم جميعا منتفخة بالمجد والعظمة ، وأقدامهم جميعا تقف على الأرض لا على رءوس الآخرين .

ولكن جميع محاولات المصلحين الاجتماعيين باءت بالفشل ولم تحقق السيادة لجميع البشر . فالفرافير قد تمردوا وحطموا قيودهم ، والسادة قد غفلوا وتنازلوا عن سيادتهم ، ولكن الإنسان وجد فى هذه الأرض ليعمل ولكى يدفع بعجلة الحياة إلى الأمام . إنه ليس ضيفا على هذه الأرض يقيم فيها برهة من الزمن يتحدث ويتسامر ، وليست الحياة مأتما تسفح فيه دموع الرثاء على مستقبل الإنسان وحاضره ، ولا هى

عطلة طويل يحلو فيه الكسل والاسترخاء ، وليست هى أيضا « ندوة » يتبادل فيها الجالسون فنون الثرثرة ، بل هى أرض تزرع ومصانع تقام وعمائر تشيد ومدنية تزدهر . إن الحياة أكثر تركيبا ومشقة مما بظن الفرافير المتمردون والسادة الغافلون معا . فهى عمل متصل ، ولكى يمضى العمل إلى أمام لابد من توزيع الأعباء وتحديد المسئوليات ، ولابد من أن ينفرد بعض الناس بالتوجيه وينفرد آخرون بالتنفيذ ، وتنفرد فئة ثالثة بالإشراف على التنفيذ . ولابد أن يوجد من يعمل بعقله ، ومن يعمل بنصف عقله وإحدى يديه ، ومن يعمل بكلتا يديه ، وبعبارة أكثر اختصارا : لابد من الفرافير والسادة ، فإن ذلك قدر محتوم .

إذن لقد دار الإنسان فى حلقة مفرغة ، وسقط طموحه للمساواة صريعا بين الأمل والواقع . ولكنه مازال يبحث عن حل ، حل يحقق العمل والسيادة ، ويخدم التقدم والحرية معا .

هذه هى الأفكار الرئيسية التى أراد يوسف إدريس أن يبثها إلينا فى مسرحيته الجديدة « الفرافير » . والفرافير مسرحية أفكار ، ولكنها مسرحية أفكار ناضجة فى بنائها المسرحى ، فهى لا تعرض الأفكار عارية ناتئة العظام ، ولكنها تكسو الأفكار لحما يشربا ، وتجريها على ألسنة بشر محددى الأبعاد ، يضحكون ويبكون ويصرخون ويسبون . ومسرحية الأفكار هى مسرحية العصر الحديث ، فقد بهت رونق مسرحية المشكلة العائلية ، واستهلك المسرحيون منذ أونيل حتى تنيسى ويليامز ومعاصريه مشاكل علم النفس ، وعقد أوديب وإلكترا وما شاء الله من العقد الأخرى . وتعرض الإنسان فى هذا العصر الحديث لأزمة كبيرة من أزمات العقل ، وابتدأ يعيد النظر فى

المسلمات الأولى ، ولم تعد الحلول الجاهزة قادرة على أن تعرض عليها مشكلات الكون فتجلو غوامضها فى طرفة عين .

كان بعض الناس يقولون : أصلح نفوس الناس بالتقوى ، وجملها بالأخلاق الفاضلة ، واعقد بينها وبين السماء روابط الود والصفاء ، وعندئذ يستقيم الحال ويحل النظام محل الفوضى . وكان آخرون يقولون : أصلح معدات الناس بالطعام ، وجمِّلها بآداب المواطنة والولاء للدولة ، وعندئذ يستقيم الحال ويحل النظام محل الفوضى ، ويخرج من صلب الحياة الإنسان الخير الذى لا يعرف الشر ولا الجريمة . وثمة فريق ثالث كان يقول فى مطالع هذا القرن إن خلاصنا هو العلم ، وأن العلم هو المهدى المنتظر الذى سيملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا وظلما .

كان هناك أصحاب الحلول الغيبية ، وأصحاب الحلول الاقتصادية ، وأصحاب الحلول العلمية . ولكن أحدا من هؤلاء لم يفلح فى إصلاح العالم الإصلاح المرجو ، بل إن كلا منهم تقدم بالإنسان خطوة أو خطوتين ثم وقف . فمازالت الجريمة ، بل والجريمة الصارخة موجودة حتى فى أشد المجتمعات رخاء أو أشدها تنظيما على حد سواء .

أما فى مشكلتنا ، وهى مشكلة السادة والفرافير ، فقد طالعنا العصر الحديث بمشاكل التكنوقراطيين من أصحاب المهارة العلمية ومشاكل البيرقراطيين من أصحاب المهارة الإدارية ، وكل من التكنوقراطيين والبيروقراطيين يقفون على رءوس الفرافير ويستعلون عليهم ، ولو ترك لهم العنان لكتموا أنفاسهم .

تلك هى مشكلة العصر الحديث .. لا يجرؤ أحد أن يقول وكله ثقة لا يرقى إليها الشك إنه قد وجد الحل الصالح الشامل لمشكلات الإنسان الخلقية الاقتصادية والنفسية .

وهنا يمضى يوسف إدريس مع ركب الباحثين عن حل ، وهو ككثير غيره من الروائيين والمسرحيين لم يتعد دور النقد وتجريح الحلول السابقة ، وذلك منهج عرفناه فى روايات هكلى وأورويل ، ومسرحيات بيكيت ويونيسكو وغيرهما من أقطاب المسرح الحديث الذين يجسمون الأزمة ثم يلقون بنا فى حيرة البحث عن حل . ونحن نغتفر للكتاب هذا النهج ، بل نطالبهم بالأ يتعدوه ، وكفاهم أن يثيروا فى نفوسنا الشوق إلى التفكير ومعاودة التفكير حتى يتفتق ذكاؤنا عن حل سديد .

وتبدأ المسرحية ببيان — لا أظن أنى أحببته — يلقيه كرم مطاوع عن دور المسرح فى حياتنا ، ويقدم لنا فيه — بعد أن تقمص دور مؤلف المسرحية — يقدم لنا فيه أبطاله .

وفى هذا البيان يقدم لنا يوسف إدريس خلاصة نظرية له فى المسرح ، كتبها فى ثلاث مقالات متتالية بمجلة « الكاتب » ، وأغلب ظنى أنه سيجعلها فى مقدمة مسرحيته « الفرافير » لو طبعها فى كتاب ، وتعتمد هذه النظرية على رأى جديد ، وهو أن كل لحظة تجمع هى لحظة مسرحية ، وأننا نستطيع أن نجد بذور المسرح المصرى فى كثير من مظاهر حياتنا ، كتجمع الأفراح والموت وغيره . وفى هذا الرأى ضعف شديد ، إذ أن اللحظة المسرحية هى لحظة التشخيص حين يتبادل شخصان حوارا ما ، بعد أن يتقمص كل منهما شخصية تخالف

شخصيته ، وتلك صورة لم نعرفها إلا فى خيال الظل . أما الفرق الريفية المتجولة التى اكتشف إحداها الزميلان أحمد بهجت وشوقى عبد الحكيم ، وقدما بعض نصوصها فى الأهرام باسم « مسرح الفلاحين » فأغلب الظن أنها نصوص انحدرت من المدينة من مسارح روض الفرج وغيرها إلى القرية ، وأن ممثليها هم من كومبارس المدينة الذين تصدوا للبطولة فى القرية . وليس « السامر » الذى يتحدث عنه يوسف إدريس ويحاول أن ينسب إليه ملامح ليست له ، إلا لونا من ألوان الفكاهة والقافية .

وقد أكون فى هذا المجال متوسعا فى الحديث عما ليس من صلب المسرحية ، ولكن يدفعنى إلى ذلك أن شخصية « الفرفور » أو الخادم التى ينسبها يوسف إدريس إلى السامر الشعبى لا تحمل من المصرية إلا اسمها ، فهى شخصية عالمية ، سواء بأبعادها الأولى كخادم ذكى خفيف الظل مرير السخرية ، طالما رأيناه فى الكوميديا المرتجلة أو عند موليير وبومارشيه ، أو بأبعادها الفكرية حين تناقش مشاكل السيادة والعبودية ، فتلك أيضا مشكلة عالمية لا ندعى أننا ننفرد بها .

لقد قال لنا يوسف إدريس فى مقالاته الثلاث ، إنه يبحث عن جذور للمسرح المصرى لكى يعيد استنباتها وتنميتها ، وأنه يرفض جميع أساليب الكتاب المسرحيين المصريين المحدثين حين يلجأون إلى الاقتباس أو التمصير ، فينقلون إلينا نماذج غير محلية ، ويناقشون مشكلات غير محلية . وقال لنا يوسف إدريس أيضا إنه سيستخرج لنا شخصية « فرفور » من التراث المصرى المسرحى ، ليقدم لنا أول مسرحية مصرية . وأعتقد أن يوسف إدريس قد خانه التوفيق فى إثبات

هذه الدعوى . ولست أعرف فشلا هو أقرب إلى النجاح من هذا الفشل ، فقد وقف يوسف إدريس بمسرحية « الفرافير » على مشارف المسرح العالمى ، واستفاد استفادة ذكية من بريخت ويونسكو وبيكيت وغيرهم ، وارتفعت المسرحية إلى قرب الأوج وتلكأت النظرية عند مشارف الظن والحماسة الوطنية .

والبيان الذى قدمه يوسف إدريس فى أول المسرحية ، وألقاه كرم مطاوع خطوة لم يحالفها التوفيق نحو الاستفادة من التراث العالمى المعاصر ، وبخاصة مسرح بريخت . وقد خلط فيه المؤلف بين شخصيتين من أشخاص مسرحيته ، هما مؤلف المسرحية الذى هو يوسف إدريس ، ومؤلف الحياة الذى يظل يصغر حتى يتلاشى ثم يغيب ، فقام بدورهما معا كرم مطاوع .

يخوض الفرفور والسيد بعد ذلك كثيرا من التجارب ، ويتبادلان مواقف السيادة والفرفرة ، ويجريان الحلول الشمولية والفوضوية ، ثم لا يجدان مخرجا لمشكلتهما إلا الانتحار .

وحين يموتان يجدان أن الحياة الأخرى هى أيضا جارية على نفس النهج ، ففيها فرافير وأسياد . والفرفور يدور حول سيده لأن الخفيف من الذرات يدور حول الثقيل ، وهكذا يعيش فرفور فى الدنيا ثورا مغمض العينين ، ويبعث فى الأخرى ذرة هائمة إلى مالا نهاية فى مدار لاتتعداه .

تلك هى النهاية الفاجعة التى تنتهى إليها مأساة يوسف إدريس الضاحكة ، فهى إذن تراجيكو ميديا .. كما يقولون بلغة النقد الحديث ، مزيج من الضحك والبكاء . وقد حفلت المسرحية

بالضحك حقا ، ولكن الضحك كان مريرا ، فحوار يوسف إدريس ليس حوارا خفيف الظل ولكنه حوار ساخر جارح ممعن فى القسوة . ولعل المؤلف كان حريصا على السخرية الجارحة فأطال ذلك المشهد الفرعى الذى يبحث فيه الفرفور والسيد عن اسم ومهنة للسيد ، وتناول فيه يوسف إدريس كل قطاعات الحياة بالتجريح والقسوة . وربما بلغ طول هذا المشهد إلى حد الإملال رغم قدرته على إثارة الضحك .

ويطل يونسكو برقبته فى افتتاحية الفصل الثانى ، وبخاصة فى ذلك الحديث المضطرب عن الزمن ، وفى تلك الإشارات إلى نابليون وهتلر ومحاولة المزج بين عالم المسرحية وعالم التاريخ . ومن المؤكد أن إطلالات يونسكو كثيرة فى هذه المسرحية . ولكن يوسف إدريس يستطيع أن يقول واثقا إنه قد استفاد منه كما يستفيد الكاتب المسرحى المتمكن من التراث العالمى ، لاكما يستفيد التلميذ المبتدىء من الأستاذ العظيم . وليس يونسكو وحده هو صاحب الأثر ، بل إن لبريخت أثره أيضا ، وبخاصة فى خطاب الجمهور ومحاولة إدماجه فى العمل المسرحى ، وفى استخدام الكورس هذا الاستخدام الجديد .

لقد حقق يوسف إدريس للمسرح المصرى عالمية رائعة المستوى من خلال هضمه وتمثله لاجتهادات المسرح العالمى الحديث ، وجرأته البالغة فى علاج مشكلات الوجود الكبرى . وتلك هى الفضيلة الأولى لمسرحية الفرافير .

واخيرا .. لقد حاولت جهدى ألا أتعرض لتلخيص المسرحية ، لأننى أرجو أن تحرص على مشاهدتها وتفكر مع يوسف إدريس بحثا عن حل ، فلا بد للطريق المسدود أن ينفتح . ولكن الحديث لا يتم إلا

إذا تحدثنا عن الممثلين الكبيرين اللذين قاما بدور الغرفور والسيد ، وهما عبد السلام محمد وتوفيق الدقن . فإن لكليهما موهبة حضور خارقة يستطيعان بها أن يجتذبا عيون المتفرجين وآذانهم ، وشاطرتهما سهير البابلى التفوق فى دورها الخفيف الظل ، وقد أجاد المخرج كرم مطاوع استغلال إمكانياتهم ، وخلق لنا إلى جانب ذلك إطارا تجريديا موحيا تدور فيه أحداث المسرحية ، ووفق سليمان جميل فى خلق الموسيقى المصاحبة للمسرحية وخاصة فى ختام المشهد الأخير .

الأستاذ أنيس منصور

هذه « أرخص ليالى » الطبيب الأديب !

لا بد أن يكون فهم « يوسف إدريس » للقصة القصيرة فهما سليما ، وأن يكون إدراكه لجسم المجتمع قويا واضحا . فهذه القصص القصيرة أو القطاعات الطولية والعرضية التى اختارها كلها رقيقة شفافة حية متحركة ومرسومة بدقة « زائدة » . والحياة عنده تتدفق بسرعة واحدة ، يستوى فى ذلك الحانوتى وعسكرى المرور والطبيب الحشاش ومدرس الكيمياء !

هذا هو ما تحسه بعد أن تقرأ كتاب « أرخص ليالى » الذى صدر أخيرا للطبيب الأديب يوسف إدريس .

* * *

فهو يختار دائما « موقفا » من حياة أى إنسان ثم « يقتطع » منه بضعة مليمترات زمنية ، ويجعل منها ببراعته ويقظته قصة قصيرة . وأشخاص قصصه متعددة ولا يختلط بعضها ببعض لأنها تتشابه . وهو يقدم شخصياته دون أن يلتفت إلى القراء ولاينتظر رأيهم ولا يترك خيط القصة ويستهدف الشياطين أو العناية الإلهية . وذلك لأن واقعية المؤلف ، أو على الأصح موضوعيته ، تحرم عليه إصدار أى حكم على شىء أو على أحد .

ولعل الواقعية أو الموضوعية على الأصح هى التى تجعله منزها عن التفاؤل أو التشاؤم ، منزهاعن العاطفية ، عن الحب والكره . فشخصياته ليست متفائلة ولا متشائمة . فالمدرس الساخط قانع ، وعسكرى المرور الذى فقد رجولته ليس يائسا ، وحين يطلب إلى زوجته أن تنفصل عنه ، تتشبث به ويتذكر أن له ابنا ، وأنه كان رجلا .

ولا نسمع ضحكة واحدة أو نرى دمعة واحدة فى قصصه .. فالأطفال تدفن بلا مآتم ولا جنائز ، والغفير الذى يتربص بالتليفون ويسمعه لأول مرة وينادى المركز ويلعنه ثم يترك التليفون وراءه — لا يضحك . وإنما القارىء هو الذى يضحك .. والمريض الذى أحيل من مستشفى إلى مستشفى لا يطلب إلا أن يعود إلى بلده — لا ضحك كذلك ! والرجل الذى ابتلع قطعة من الحشيش وأخرجوها من جوفه ، يعلن أنه مظلوم — لا ضحك أيضا ! والطبيب الحشاش الذى يروى أصدقاؤه نكته وقفشاته ، لا يضحك من شىء ولا يضحكه شىء !

ويعمد يوسف إدريس إلى استخدام تعبيرات غريبه غير مألوفه ، ولكنها جميلة وملفته للعين والخيال . وبعض هذه التعبيرات نادرة المعانى ، أقصد يندر أن يكون لها معنى . ولكن يوسف إدريس يستخدم كل ما يحضره من الألفاظ والمعانى . ولعله يسير على قاعدة : الحاضر يقول للغايب .. ومعنى ذلك أنه يستخدم تعبيرات لا يفهمها القارىء ، ولكنه يدرك أنها تشير إلى المعانى الغائبه . فالقاعدة هى أن الحاضر يسد !

ولا أفهم لماذا يحرص الأدباء من الأطباء والعلماء المصريين على « التقعر » الفصيح أو العامى .. فالدكتور سعيد عبده من مشاهير

النحاة ، وكذلك الدكتور أحمد زكى ، والدكتور إدريس يأتى بالغريب من الألفاظ الدارجه المحلية .

أهو إحساس الأطباء والعلماء بأنهم غريبون عن اللغة والأدب فيتباهون بطول باعهم ، ويأتون بالبعيد من الالفاظ الفصيحه أو العامية ؟. أم هى رغبة أصيلة فى إحياء ما مات ، وإنعاش ما هو خامد ؟. أم أن الطبيب الذى يعرف ألوف المصطلحات اللاتينية المعقدة ويكررها كلاما وكتابة لا تزعجه الكلمة الفصيحة النافرة ، أو الكلمة العامية الشاذة ؟

* * *

ولكنه على أى حال مؤلف قصة ممتاز ، بل لعله من أحسن مؤلفى القصص القصيرة ، وهو يعرف كيف يبدأ وكيف ينتهى ، وعينه لاقطة لا يغيب عنها شىء ، وصوره سريعة خاطفة معبرة ، والحركة فى قصصه كحركة يد الطبيب وهو يكتب الروشته .. ولكنه لسرعته ينسى النقط ولا تظهر الحروف وتتساقط منه قواعد النحو واللغة ، وتجىء عناوين قصصه كيفما اتفق لمشرط الطبيب لا لقلم الأديب !

رجاء النقاش

١

عودة فنان

منذ تسعة أشهر غادر يوسف إدريس القاهرة للعلاج فى لندن ، وخلال هذه الفترة كلها لم نقرأ شيئا لهذا الطائر الغائب عن أهله وعشه ، ومع ذلك فقد كانت الحياة الدافقة ليوسف إدريس ، وكنا فى معظم لقاءاتنا نتحدث عن يوسف وأخباره .. كنا نسأل بعضنا دائما : من الذى كتب اليوم ليوسف إدريس ، ومن الذى تلقى منه رسالة ؟ وماذا يفعل هناك الآن فى لندن ؟.. ماذا يكتب وماذا يقرأ ، ومتى يعود !..

وها هو يوسف إدريس يعود اليوم إلى القاهرة ، ليعيش من جديد فى قلب المدينة الكبيرة التى عبر عنها فى قصصه الرائعة ، والتى كثيرا ما كشف فى أدبه بعمق وصدق عن أحزانها وهمومها وأفراحها العميقة أيضا ..

ولقد كنت أتمنى أن تهتم حياتنا الصحفية والفنية عموما بمرض يوسف إدريس وبسفره ، وعودته وشفائه ، كما تهتم بمرض عبد الحليم حافظ ، وسفره ، وعودته .. فعبد الحليم حافظ ثروة قومية ندعو الله أن يحفظها لنا ويعيدها إلينا على أحسن صورة ، ولكن يوسف

إدريس هو أيضا ثروة قومية كبيرة ينبغى علينا أن نعتز بها كل الاعتزاز ، وهو واحد من القلائل الذين لا يمكننا أن نعرف مصر أو نفهمها بدون قراءة أدبه وفهمه ، وهو أيضا واحد من القلائل الذين يمكننا أن نترجم قصصهم إلى اللغات العالمية المختلفة ونقول : هذا فنان من بلادنا يمكن لأى إنسان فى هذه الدنيا أن يقرأه ويستمتع به ..

ويوسف إدريس فنان من نوع خاص ، وهو نوع نادر وأصيل . فهو فنان يعيش الحياة التى يكتب عنها بكل عواطفه وأعصابه ، وأكاد أقول دون أى مبالغة ، إن الكلمة التى يكتبها يوسف إدريس هى قطرة من دمه ، أو هى جزء من جسده . إنه فنان لا « يتفرج » على الحياة ، ولكنه يعانيها بعنف وقسوة ، وبقدر ما أشعر بالسعادة والمتعة فى قراءة أدب يوسف إدريس فإننى أشعر أحيانا بالخوف ، لقسوة ما يقدمه إلينا هذا الفنان وعنفه ومرارته فى بعض الأحيان .. والقسوة والعنف والمرارة فى فن يوسف إدريس هى كلها ثمرة للصدق مع النفس والناس والحياة . ولأن يوسف إدريس صادق إلى هذا الحد المر القاسى ، فهو يتعذب دائما بكتابته ويتعذب فى هذه الكتابة . ولذلك تعرض يوسف إدريس للمرض والتعب العصبى ، ثم تعرض أخيرا لهذه الأزمة الصحية التى أبعدته عن مصر تسعة أشهر كاملة قضاها فى مستشفيات لندن .

وقد يتبادر إلى الذهن أن يوسف إدريس فنان صاحب جسد ضعيف واهن قليل الاحتمال ، ولذلك تعرض للمرض أكثر من مرة فى فترات متقاربة . والحقيقة عكس ذلك تماما ، وتعود بى الذاكرة هنا إلى أول لقاء مع يوسف إدريس ، وكان هذا اللقاء سنة ١٩٥٢ فى مكتب صديقنا الإنسان الفنان عبد الرحمن الخميسى فى جريدة

« المصرى » ، وكنت أيامها فى السنة الأولى بكلية الآداب ، وكان يوسف إدريس قد تخرج حديثا فى كلية الطب ، وكان فى بداية العشرينات من عمْره . وكنت قد قرأت له قصة أو قصتين قصيرتين ، شعرت فيهما بميلاد موهبة فنية جديدة فى بلادنا . وكانت الأوساط الأدبية كلها تتحدث عن هذه الموهبة همسا ، وتنتظر منها شيئا جديدا له وزن وقيمة . وقد لفت يوسف إدريس نظرى فى لقائنا الأول بشبابه وقوته ووسامته وأناقة مظهره . كان وجهه يتفجر بالصحة والعافية والجمال . وهذا الجسد القوى الذى يشبه أجساد الفلاحين الصبورين هو الذى ساعد يوسف إدريس على احتمال عذاب الفن ، وهو الذى سانده فى جميع العواصف الصحية والنفسية التى مرت به والتى كانت كفيلة بأن تهده وتقضى عليه . والغريب أن يوسف إدريس كلما خرج من أزمة مرضية فإنه يبدو أكثر إشراقا وتجددا وتفتحا للحياة ، وكلما التقيت به بعد أى أزمة من أزمات مرضه تذكرت لقاءنا الأول القديم حيث كان يوسف قويا متفائلا قادرا على مواجهة الحياة .

ومن يرى يوسف إدريس لأول مرة لا يتصور أن مثل هذا الإنسان يمكن أن يحس بالقلق أو العذاب . إنه يوحى دائما بالطمأنينة والرضا عن الحياة . ولكنه كأى فنان حقيقى إنما يخفى فى أعماقه كل قلقه وعذابه ، ويعتصر همومه فى أدبه وكتابته وفنه . وهناك جانب آخر يحسه من يقرأ أدب يوسف إدريس بعناية ويعرف شخصيته عن قرب ، هذا الجانب هو أن العذاب الأكبر عند يوسف إدريس ليس عذابا شخصيا ، ولكنه عذاب عام .. إنه عذابى وعذابك وعذاب كل إنسان فى هذا العالم ..

إن الآلام الخاصة وحدها لا تصنع فنانا كبيرا ، ولا تثمر فنا عظيما . الفنان الكبير والفن العظيم ينبعان من الآلام العامة ، والمشاركة فى هذه الآلام والإحساس الصادق بها . ويوسف إدريس واحد من هؤلاء الفنانين الكبار الذين يحسون بالآلام العامة وكأنها آلام شخصية خاصة . لقد وصل يوسف إدريس الآن إلى قمة النجاح والشهرة ، ولكننى أشعر دائما أن كل ما ناله يوسف إدريس من تقدير ونجاح لا يساوى لحظة واحدة من لحظات الصدق والعناء التى عاشها هذا الفنان اللامع الموهوب من أجل أن يكتب لنا ما كتبه من أعمال فنية أصيلة باقية . ولذلك فعلينا أن نمنح يوسف إدريس كل ما نستطيع من حب واهتمام ، وأن نضمه فى عيوننا ، وأن نسعد بوجوده بيننا وبعودته إلينا كما يعود الطائر الغريب إلى عشه الحنون .. وأى طائر هو ؟ إنه طائر أصيل جميل ، يغنى لنا ويعبر عن أعمق ما فينا من فرح وحزن ، وشجن وأمل ، ويكتب كل ما يكتبه وعينه وقلبه وضميره على بلده وأهله .

رجاء النقاش ٢

يوسف إدريس .. بين « العيب » و « الحرام » !

من الأشياء المتعارف عليها أن المشتغل بالنقد الأدبى ليس من حقه أن يتحمس ، وليس من حقه أن يخرج عن الهدوء والعقل ويكتب آراء تسيطر عليها العاطفة . ولكنى مع ذلك سأخرج على هذه القاعدة التى تقيدنى لأقول منذ البداية ، إنى متحمس أشد الحماسة لقصتين قرأتهما أخيرا ليوسف إدريس . أما القصة الأولى فهى « الحرام » ، وأما القصة الثانية فهى العيب .

لقد وجدت عناء فى قراءة القصتين بسبب أسلوب يوسف إدريس البطىء ، أو بسبب غرامه الكبير وعشقه الذى لا يهدأ للتفاصيل حتى لتكاد تكون قصته لوحة كبيرة من الزخرفة الإسلامية المليئة بالجزئيات المنمنمة . ولكن العناء الذى تحسه مع يوسف إدريس هو عناء لذيذ ! فأنت بعد التعب والتأنى والخطوات البطيئة تصل إلى شىء ثمين عميق . وهذا هو ما يجعلك تشعر أنك كسبت ولم تخسر من هذا المشوار الفنى .. المليء بالمنعطفات والمنحنيات .

قرية وقرية :

يوسف إدريس فى هاتين القصتين يعالج مشكلة الخطيئة .. ولكنه يعالجها من خلال بيئتنا وواقعنا . وقد أصبحت عبارة « الأدب النابع من

بيئتنا » عبارة مستهلكة لا معنى لها من كثرة الترديد أو التكرار . ولكننا عندما نقولها عن يوسف إدريس نجدها تكتسب على الفور معنى أصيلا دقيقا . إن يوسف إدريس ليس أول من كتب عن الفلاحين فى بلادنا ، وليس أول من كتب عن القرية ، ولكن قيمته الحقيقية هو أنه عندما كتب عن القرية قلب تربتها وعرف باطنها قبل ظاهرها فخرجت فى أدبه قرية مصرية « بحق وحقيق » . آلامها الكثيرة هى آلام قريتنا ، وأفراحها القليلة هى أفراح قريتنا . ولكى ندرك الفارق بين القرية الحقيقية التى صورها يوسف إدريس ، وبين القرية المستعارة المرسومة من الذاكرة ، يكفى أن نتذكر ماكتبه الدكتور محمد حسين هيكل فى روايته زينب . إن هذه الرواية هى أول عمل فنى فى أدبنا يتحدث عن الفلاحين ، ولكنك تجد فيها أشياء غريبة عنا .. أشياء تلبس القبعة ولا تلبس « الطاقية » أو المنديل المحلاوى ذا الألوان الفاقعة الملفوف على الرأس . ففى قصة زينب تظهر فكرة الخطيئة التى يتحدث عنها يوسف إدريس فى قصته الحرام .

ولكن حامد — بطل زينب — عندما يقع فى الخطيئة باتصاله ببعض الفلاحات يشعر بالذنب ، ويشعر بالحاجة إلى التطهر والغفران . فماذا يفعل ؟ إنه يذهب إلى أحد مشايخ الطرق ليعترف له . فهل هذه قرية مصرية عربية ؟ بالتأكيد لا . إننا نعرف نظام الاعتراف ، لأنه كما يقول أستاذنا يحيى حقى — بحق — « نغمة مسيحية من تأثير الغرب على هيكل » . نعم إنه نغمة أجنبية « استوردها » هيكل من ذكرياته فى فرنسا واختلاطه بحياة الغربيين ، ولم ينقلها من معرفة صحيحة عميقة بالقرية المصرية وإحساسها الخاص بالخطيئة .

هنا تظهر أصالة يوسف إدريس ، فالخطيئة فى قصة الحرام هى خطيئة « عزيزة » .. فتاة ريفية من عاملات التراحيل اغتصبها أحد الفلاحين فى لحظة من لحظات كفاحها المرير من أجل توفير اللقمة لأولادها وزوجها المقعد المريض . وحملت وولدت .. وخافت الفضيحة فقتلت ابنها لأن زوجها يعلم والجميع يعلمون أن صلتها الجسدية بزوجها مقطوعة منذ أيام مرضه .. منذ فترة طويلة . فمن أين لها بالاولاد ؟... لم يكن أمامها إلا أن تقتل ولدها . فالموت ولا العار عليها وعلى أسرتها المسكينة . ولكن عزيزة تفشل فى إخفاء سرها لأنها رغم محاولاتها الضخمة لإخفاء السر تمرض بعد الولادة ، وتصاب بالحمى ، وتهذى وتموت .

القدر والمجتمع :

هذه هى الحوادث الخارجية فى القصة .. الحوادث التى لا تكشف الحركة العميقة الحية فى داخل هذه القصة . إن يوسف إدريس يحلل شخصية عزيزة بالتفاصيل الدقيقة المثيرة حتى يصل فى نهاية الأمر إلى هدف يقنعك به أشد الإقناع . فلا تشك فيه ولا تتردد فى التسليم به . ذلك الهدف هو أن الخطيئة أو الحرام ليست شيئا نابعا من ذات الإنسان .. فعزيزة ليست شريرة ولا سافلة بطبعها ، ولكنها انساقت إلى الحرام تحت تأثير ظروف عنيفة فى المجتمع الذى تعيش فيه . إنها مثل غادة الكاميليا ضحت بحياتها فى سبيل الواجب الإنسانى نحو أولادها وزوجها ، كما ضحت غادة الكاميليا بحياتها فى سبيل الحب . ولكن

غادة الكاميليا كان أمامها فرصة للاختيار . أما عزيزة فلم تستطع أبدا أن تختار . كلما أرادت أن تسير فى طريق من الطرق وجدته مسدودا . وأخيرا سارت فى طريق كان هو الوحيد المفتوح أمامها .. وكان هذا الطريق هو طريق العمل المضنى ، ثم الفضيحة والموت والكارثة .

إن الشر ليس فى داخل الأفراد . هكذا يقول لنا يوسف إدريس بمنطق قوى عنيد .. الشر هو ظاهرة اجتماعية أولا وقبل كل شىء ، تظهر مع ارتباك العلاقات الإنسانية وانعدام الفرص السليمة أمام الأفراد ، فالشرف والفضيلة مثل المأكل والملبس كلها أشياء تتاح لبعض الناس ولا تتاح للآخرين .. ليس حسب طبيعة الأفراد وإنما حسب ظروف الأفراد .

فمأساة عزيزة هى مأساة الإنسان عند يوسف إدريس . وهذه المأساة ليس بطلها القدر كما نرى فى المأساة اليونانية ، ولكن بطلها الأكبر هو المجتمع .. وهو المجتمع القديم الفاسد الذى لا يتيح للناس العلاج والعمل والتعليم .. ولا يترك أمامهم إلا فرصة واحدة هى : المأساة والكارثة . ويوسف إدريس لم يلتفت فى قصصه أبدا إلى المأساة التى يضعها القدر بل يثبت عينيه على المأساة الاجتماعية وحدها .

وعندما نمضى مع قصة الحرام فى تحليلها الدقيق لخطيئة عزيزة ، ينتهى تماما شعورنا بالاحتقار والكراهية نحو صاحبة المأساة ، ونشعر بالكراهية والاحتقار لأسباب المأساة الكامنة فى الظروف الاجتماعية .. وهى الأسباب التى عرضت عزيزة لكى تكون فريسة سهلة للاغتصاب ، ثم هى بعد ذلك تدفع حياتها كلها ثمنا لذنب لم

ترتكبه . إن الخطيئة هنا أشبه بالمرض الذى يصاب به الإنسان بسبب سوء التغذية . هنا لا مجال للسخط على المريض لأنه لا ذنب له فى مأساته ، لأن السبب الواضح الوحيد هو قلة الغذاء .

وترتفع بنا قصة الحرام — بعد ذلك — إلى مستوى إنسانى عميق عندما تتناول الصدى الذى أحدثته المأساة فى النفوس . هنا يتحول النغم فى هذه القصة من نغم محلى إلى نغم إنسانى يمس أعمق المشاعر والأحاسيس . إن أهل العزبة عندما عرفوا مأساة عزيزة لم يعودوا يحاسبونها أو يلومونها على شىء ، بل اندفعوا جميعا إلى مساعدتها والعطف عليها ، ولكن العطف والمساعدة الفجائية لم يمنعا المصير الأليم لعزيزة ، هذا المصير الذى صنعته أيام طويلة من إهمال المجتمع وقسوته قبل أن يتنبه فجأة فيعطف .. ويساعد .

ذوبان الجليد :

ولكن المأساة قد أحدثت — رغم ذلك — شيئا عميقا آخر . شيئا له مغزى إنسانى كبير . فعزيزة عاملة من عمال الترحيلة ، وعمال الترحيلة ليس بينهم وبين أهل العزبة التى يعملون بها إلا صلة العمل ، وهى صلة خشنة قاسية .. هى ببساطة صلة غير إنسانية . فعندما يجىء الليل ينطوى عمال الترحيلة على حياتهم ، ويبتعد أهل العزبة عن هؤلاء العمال كأنهم جماعة من الملعونين المنبوذين .

كان بين الفريقين سور عظيم . ولكن مأساة عزيزة هدت هذا السور كأنها تعذبت وماتت لتفتدى الصلة الإنسانية بين الفريقين ، فاختلط أهل العزبة بعمال التراحيل ، وعاد الجميع إلى انسانيتهم

الطبيعية بلا عقد ولا فواصل اجتماعية مصطنعة . اختلط النساء بالنساء ، ولعب الأطفال مع الأطفال ، وتبادل الرجال من الفريقين الأحاديث والذكريات .

وقد صور يوسف إدريس حركة « ذوبان الجليد » بين عمال الترحيلة وأهل العزبة تصويرا عميقا مليئا باللمسات الإنسانية الذكية . فهذه نبوية الفقيرة من أهل العزبة تذبح أرنبا وتقدمه لعزيزة أثناء مرضها . وها هم الأطفال فى العزبة يكتشفون — وما أروع اكتشافات الأطفال — أن أطفال الترحيلة يلعبون مثلهم فيتقاربون ويتحابون .

أليست هذه هى الحركة الدائمة للمأساة فى حياة الناس ؟

إن المأساة ترفع الإنسان إلى إنسانيته الطبيعية وتربط بينه وبين الآخرين برباط عميق من الإخاء والحنان والمساواة . أليس هذا هو ما حدث فى مأساة روميو وجولييت ، عندما مات شابان صغيران فى عمر الورود دفاعا عن عواطفهما التى أراد لها الأهل أن تختنق ؟... لقد عاد الصفاء إلى أسرتى روميو وجولييت بعد الحرب والصراع عندما وقعت الكارثة وانتحر روميو وانتحرت جولييت . وتلك هى القوة الأبدية الدائمة للمأساة فى حياة الناس . إنها بحر الدموع الذى يغسل الفواصل والفوارق بين البشر ، ويضع الجميع فى صف واحد أمام المصير الإنسانى الوحيد . وما من إنسان مر بالمأساة دون أن يخرج منها شيئا آخر أكثر حكمة وأصالة مما كان عليه .

وفى قصة الحرام يلفت نظرك بوضوح أن يوسف إدريس لا يستفيض أبدا فى وصف جمال الريف ، أو وصف لياليه القمرية الساحرة . فأين الجمال إذا كان يطوى بين جوانحه مثل هذه المأساة ؟

إن وصف جمال الريف فى قصة الحرام يأتى فى عبارات متناثرة بين سطور القصة ، تماما كما يحدث فى الواقع . فجمال القرية موجود ، ولكنه سطر واحد بين مئات السطور الأخرى .. سطر ضائع بين الحزن والهم الرابض على القلوب فى مجتمعنا القديم الفاسد .

دم وخمر :

كما أن عين يوسف إدريس لا تهتم بالجمال الخارجى ، فهى ليست رومانسية مثل عين توفيق الحكيم فى « عودة الروح » أو عين هيكل فى « زينب » أو عين طه حسين فى « دعاء الكروان » .. إن عين يوسف إدريس لم يبق فيها من الرومانسية سوى قطرات قليلة بحيث تحس أحيانا أنه فنان محنك لا يعرف الشاعرية فى الطبيعة أو فى النفس ، بل إنه يرفض بإرادته وتصميمه أن يكون شاعرا . ففى الشاعرية قدر من الخيال والوهم ، و لماذا يتخيل ولماذا يتوهم ؟ والواقع أمامه خصب غنى ، واكتشاف الواقع عنده يثير دهشته ، وكأنه يريد أن يقول لنا إن الواقع — كما يراه — يسيطر عليه ، لأن الواقع عنده أغرب من الخيال .. يبدو لى أنك إذا وضعت أمام يوسف إدريس منظرا جميلا فإن هذا المنظر لن يثيره أو يبهره . إنه سيظل يقلب فى هذا المنظر من كل الجوانب بشك فاحص حتى يثبت لك أنه يخفى وراء مظهره أشياء أخرى مؤلمة . إن عمال الترحيلة فى قصته لا يسيرون وهم يرددون المواويل والأغانى ، كما يمكن أن تتصور العين الرومانسية .. أبدا إنهم فقط يعملون ويتألمون .

إن يوسف إدريس لا يستطيع أن يقول كما يقول توفيق الحكيم عن

الفلاحين المصريين فى عودة الروح : « كانوا ينظرون إلى الدماء تقطر من أبدانهم فى سرور لا يقل عن سرورهم برؤية الخمور القانية تقدم قرابين إلى المعبود ! » « هل رأيت فى بلد آخر أشقى من هؤلاء المساكين ؟ أو وجدت أفقر من هذا الفلاح المصرى ولا أهول عملا ؟.. عمل ليل نهار فى الشمس المحرقة والبرد القارس ، وكسرة خبز الأذرة ، وقطعة من الجبن مع بعض الأعشاب من السريس وغيره مما ينبت وحده .. تضحية مستمرة وصبر دائم ، ومع ذلك فهاهم يغنون ! » .

دم كالخمر ؟! هذا مستحيل .

إن يوسف لا يمكن أن يقول هذا أبدا . لأن المزاج الشاعرى الرقيق الجميل عند توفيق الحكيم هو الذى صور له هـذه الصورة لآلام الفلاح ، صورة الفرحة بالألم والسرور بالعذاب . بينما يوسف إدريس بمزاجه الواقعى لا يمكن أن يرى فى الشقاء أى نوع من الجمال . وهذه نقطة اختلاف واضحة بينه وبين إنتاجنا الأدبى الرومانسى .

أما يوسف فيكمن سحره وقدرته على التنويم المغناطيسى — على رأى الدكتور لويس عوض — لا فى خياله الشاعرى ، بل فى قدرته العميقة على التحليل ، وفى قدرته على معرفة التفاصيل الدقيقة مع قدرة واضحة على الملاحظة . ثم هناك عنصر آخر يمنحه قوة فنية ، ذلك هو قدرته الفنية على التظاهر بالسذاجة والبساطة ، بينما هو يخفى وراء هذا المظهر الكثيف فهما ووعيا عميقين . إنه مثل الفلاح فى بلادنا يجمع بين السذاجة والعمق ، والاستسلام وشدة الحذر ، والعبـط وحكمة التجربة والخبرة . وهذه السذاجة الخارجية تجعلنا نستمتع

بفن يوسف إدريس لأنها تغرينا وتجرنا إلى الشعور بأننا نحن وحدنا الذين نصل إلى النتائج والأفكار الأخيرة .

يقول يوسف إدريس فى رسم إحدى الصور الجزئية فى قصة « الحرام » :

« كان القادم عطية الذى لا يدرى أحد متى جاء إلى التفتيش ولا من أين جاء . ولم يكن له عمل معروف حتى أثناء إقامته فى التفتيش ، لا ولم يكن له محل إقامة ، فهو ينام حيثما اتفق ، تراه على الدوام ممسكا ذيل قميصه من الخلف مظهرا سيقانه الخالية من الشعر فاتحا عينا مغلقا الأخرى ، محدقا فى محدثه بوجهه النحيف الرفيع الذى لا يطمئن إليه أحد » .

هذه الصورة الجزئية التى رسمها يوسف إدريس بدقة وعناية بالتفاصيل تعطينا لوحة حية لهذا « الفائض البشرى » الذى يملأ حياة القرية ، وما أكثر هؤلاء الناس فى قرانا،الناس الذين لا أهمية لهم ، الموجودون والذين ليسوا موجودين فى نفس الوقت .. الذين نراهم فى القرية ولكننا لا نشعر بهم شعورا حقيقيا . ولا شك أن هذه الصورة الموجزة تكفينا عن عشرات الصفحات التى يمكن أن يكتبها كاتب آخر لا يملك أصالة الفن ولا دقة الملاحظة فى تصوير الواقع البشرى السيىء الذى خلفه لنا الماضى .

هذه هى قصة « الحرام » فى قرانا بأسبابها ونتائجها ومآسيها وما يدور حولها ، وليست قصة « العيب » التى كتبها يوسف إدريس أخيرا سوى صورة من الحرام ، ولكن فى المدينة . إنها قصة « سناء » الفتاة المتعلمة التى دخلت الوظيفة بريئة نقية ، وبعد فترة انساقت إلى

المشاركة فى الرشوة ، والذهاب إلى « شقة » زميل لها بعد أن طلب منها لقاءه فى أحد الكازينوهات ، فطلبت منه لقاء فى مكان آخر لا يراهما أحد .

مأساة المدينة :

والفرق بين الحرام والعيب .. الفرق الرئيسى الجوهرى هو الفرق بين القرية والمدينة ، وبين عزيزة وسناء . لقد غرقت عزيزة فى المأساة حتى قضت عليها ، أما سناء فقد غيرتها المأساة فحولتها من الطهر والبراءة إلى الرشوة واللامبالاة .. لقد فقدت « عذريتها » الأخلاقية فى كل شىء ، وهذه هى مأساة المدينة . وبمعنى آخر إن المأساة فى المدينة أخف وأهون ، أما فى القرية فهى تسحق وتقتل . فسناء بطلة العيب تكاد تكون مثلنا نحن قراء القصة ، فهى متعلمة قادرة على تبرير أخطائها وتفسيرها . أما عزيزة فليس لديها أى قدرة على التبرير . إن شعورها بالذنب كان خطيرا فغرقت فيه حتى أذنيها . فالناس فى الريف بسطاء ليس لديهم قدرة على خداع أنفسهم أو خداع الآخرين ، والناس فى المدينة مشغولون عن بعضهم البعض ، ولكن مجتمع القرية مجتمع يرى كل شىء ويحكم على كل شىء . أى خطأ فى القرية تعرفه القرية كلها وتنفر منه كلها .. ومن هنا كان خوف عزيزة من خطيئتها وخوفها من نفسها ومن الناس عنيفا إلى حد أدى بها إلى الجنون ، ثم الموت .

أما فى المدينة .. فسناء تستطيع أن تعيش فى خطيئتها كما كانت تعيش فى أيام البراءة والطهر .. وتمشى فى شوارع المدينة الكبيرة كأنها أنقى ملاك ، وأصفى عذراء . من يعرف ، ومن يدرى ؟!

رجاء النقاش : ٣

المسرح الغاضب

لم تثر مسرحية من المناقشات عندنا فى السنوات الأخيرة مثلما أثارت مسرحية الفرافير ليوسف إدريس . ويرجع ذلك إلى أنها مسرحية جريئة من الناحية الفنية والناحية الفكرية على السواء . فقبل أن تظهر الفرافير على المسرح بفترة قصيرة ، كتب يوسف إدريس بحثا طويلا فى « الكاتب » يطالب فيه بضرورة خلق مسرح مصرى ، ويعلن فيه اعتقاده أن المسرحيات التى قدمها كتابنا هى مسرحيات غربية كتبها مؤلفون مصريون ، أكثر منها مسرحيات مصرية كتبها مؤلفون مصريون . وفى هذه المقالات يعلن يوسف إدريس اعتقاده الراسخ بوجود المنابع الأصيلة للمسرح المصرى ، وهى المنابع التى ينبغى أن يعود إليها كتابنا ويستمدون منها خاماتهم المسرحية . وهذه المنابع هى « السامر ، وخيال الظل ، والأراجوز » .

فمسرحية الفرافير إذن لم تخرج إلى حياتنا كما تخرج المسرحيات الأخرى فى هدوء وبصورة طبيعية ، وإنما سبقها تمهيد فكرى وتبشير فلسفى .

ولذلك فقد اتجهت الأنظار إليها بصورة غير عادية ، وأخذ الجميع يتساءلون : هل هذا هو المسرح المصرى حقا ؟ هل تختلف الفرافير عن غيرها من المسرحيات المعروفة فى مدارس المسرح الغربى على اختلاف هذه المدارس ؟ هل تحمل الفرافير من ملامح المصرية أكثر مما تحمل غيرها من المسرحيات التى قدمها مسرحنا هذا العام أو فى

الأعوام السابقة ؟

وهكذا كانت « جنسية » الفرافير مصدر مناقشات طويلة : هل هى غربية أم مصرية ؟ ذلك هو السؤال الذى وقفت أمامه الأقلام واختلفت حوله الآراء .

ولم تكن هذه النقطة وحدها هى مصدر الأهمية فى الفرافير .. فقد كان هناك أمر آخر على جانب كبير من القيمة . فقد مزق يوسف إدريس فى الفرافير تلك « اللافتة » التى ما زال كتابنا المسرحيون يضعونها فوق مسرحياتهم ، وهى اللافتة التى تقول : لقد حدث هذا قبل الثورة ..

وهذه اللافتة كانت تتيح للكاتب حرية أوسع لكى ينقد ويعترض كما يشاء .

أما يوسف إدريس فقد اتجه بجرأة واضحة إلى الواقع الاجتماعى الراهن ، ووقف وجها لوجه مع مجتمعنا العصرى بلا تردد ولا خوف ولا مواربة . حتى لقد قفزت إلى ذهنى وأنا أشاهد الفرافير عبارة قرأتها لناقد أوربى — لا أذكر اسمه الآن — حيث يقول هذا الناقد :

« إن من واجب الفنان العظيم أن يكون وقحا ، لأن الحياة وقحة » .

ولقد حقق يوسف إدريس بدون شك هذا المعنى من معانى العظمة الفنية ، أى أنه كان « وقحا » لا يعترف بالخجل فى التعبير عما يراه ويؤمن به ، وفى الكشف عن مشاعر سخطه وغضبه !

وكان هذا الموقف سببا من أسباب موجة الانتباه الواسعة التى خلقتها المسرحية ، فقد كانت المسرحية تطل على حياتنا بوجه جديد غير مألوف ، وتتحدث بصوت جديد غير مألوف ، ولم تكن الغرابة

مصدرها الشذوذ بل مصدرها أن الكاتب كان جريئا ، واضحا فى جرأته إلى أبعد الحدود .

وليست مسرحية الفرافير — فى جرأتها — مجرد دلالة على شخصية الفنان الذى كتبها فقط ، ولكنها تدل دلالة قوية على مجتمعنا فى عام ١٩٦٤ .

إن هذا العام فى بلادنا هو عام الديموقراطية بلا شك . فهو العام الذى تم فيه إعلان الدستور المؤقت ، وتم تكوين مجلس الأمة ، وهو العام الذى تم فيه إلغاء الأحكام العرفية وتم الإفراج عن جميع المعتقلين والمسجونين السياسيين .. ويمكننا أن نقول كذلك إن عام ١٩٦٤ هو أيضا العام الذى ظهرت فيه مسرحية « الفرافير » .

وقد ظهرت هذه المسرحية على مسرح الدولة وهذا الموقف له مغزاه الواضح من الناحية السياسية . فهو تأكيد لأننا نعيش فى عام الديموقراطية ، وأننا نعيش بعد أن هضمنا الكثير من القيم الجديدة التى بشر بها الميثاق وعلى الأخص قيمة « النقد الذاتى » . فلم يعد هناك ما يحول بين الفنان وبين أن ينقد بقسوة وعنف ما يرى أنه يستحق النقد فى حياتنا . مادام الفنان يصدر فى ذلك عن إخلاص وصدق ، ويستمد القوة من رغبته فى تعميق حياتنا وتجديدها إلى أبعد حد .

لم يكن غريبا بعد ذلك كله أن تثير الفرافير كل ما أثارته من مناقشات واسعة عنيفة . إنها تقتحم عوالم كثيرة ، وتمس مفهوماتنا الفنية والاجتماعية والفكرية بصورة قوية مباشرة .. ومن هنا كان لابد أن تثير حولها عاصفة من الآراء المؤيدة والآراء المعارضة على السواء .

وأى مناقشة تفصيلية لمسرحية الفرافير لابد أن تقف عند ثلاثة

جوانب ..

الجانب الأول : هو الشكل المصرى فى المسرح .

والجانب الثانى : هو الاتجاه الفكرى للمسرحية ، وبعبارة أخرى : الجانب الأيديولوجى فى المسرحية .

والجانب الثالث : هو الجانب الفنى عموما « الحوار ورسم الشخصيات وما إلى ذلك » .

* * *

هل استطاع يوسف إدريس أن يحقق طموحه فى خلق مسرح مصرى مستقل عن المسرح الغربى تمام الاستقلال ؟..

لقد أراد يوسف أن يفعل ذلك ، وأجهد نفسه فى التفكير والبحث والتنقيب لعله يهتدى إلى خامات خاصة تميزه فى النهاية عن كتاب المسرح الغربى ، وتنقذه من مجرد تقليد « شكل » المسرحية الغربية .

والواقع أن الجهد الذى بذله يوسف إدريس — كما يدل عليه بحثه الطويل عن « المسرح المصرى » — لم يكن جهدا ساذجا ، بل كان جهدا فيه كثير من العمق والأصالة . ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نقول إنه نجح فى العثور على هدفه من الناحية الشكلية على وجه الخصوص ، فماذا يميز شكل مسرحية الفرافير عن الشكل الغربى ؟.. لا شىء .

إن كل جديد فى المسرحية قد سبقه إليه كتاب غربيون . فليس جديدا على المسرح الغربى عدم استخدام الستائر بين الفصول ، وليس جديدا على المسرح الغربى تلك المحاولة لإزالة الفاصل بين الجمهور والممثلين ، أو تخفيف هذا الفاصل بحيث تزداد درجة اقتراب

الجمهور من المسرحية ، ويبدو الجمهور أكثر من متفرج خارجى .

فهناك أمثلة كثيرة على هذه المحاولة الفنية التى تعتمد على زيادة دور المتفرج عن الحد العادى المألوف ، وتحاول إدخاله إلى درجات أعمق فى عالم المسرحية ، والأمثلة على ذلك أصبحت مشهورة يعرفها كل المهتمين بالمسرح .

وأهم نموذج يمكن الإشارة إليه هنا هو بريخت .. فيوسف إدريس استخدم معظم الوسائل الفنية التى يستخدمها بريخت فى مسرحه .. فهو يخلق علاقة مباشرة بين الممثل والجمهور ، حيث يخاطب الممثلون الجمهور ويتجهون إليه . وهناك أيضا فكرة « الأغراب » عند بريخت ، وهى فكرة أساسها إشعار الجمهور أنه فى مسرح حتى لا ينسى ذلك أبدا . وذلك حتى لا « يندمج » الجمهور مع النص بطريقة تنسيه أهمية التفكير فى النص ، فالمهم فى هذا النوع من المسرح هو إثارة التفكير ، ودفع عقل المتفرج إلى العمل .. إنه فى كل لحظة يوحى إلى المتفرج أنه فى مسرح ، وأن المسرحية هى محاولة لحل مشكلة ، وأن عليه أن يشارك فى البحث عن هذا الحل .

ومن نماذج الإغراب فى مسرحية الفرافير ما يدور بين السيد والفرفور فى بداية الفصل الثانى ..

يقول السيد : « أنا بقالى عشرة الاف سنة بادور عليك » .

فيتجه فرفور إلى الجمهور ويقول : « الراجل كداب كدب ، دا احنا ما بقلناش خمس دقايق سايبين بعض قدامكم » .

وفى موقف آخر يتجه فرفور إلى الجمهور قائلا : « يا عالم .. خمسمائة ستمائة دماغ بكام ألف فكرة فى كل ثانية ، مش عارفة

تلاقيلنا حل ؟! »

وعندما أراد السيد أن يتزوج اقترح فرفور أن يزوجه من الجمهور ، فيقول السيد : دول جمهور جايين يتفرجوا يا بنى ..

كل هذا هدفه إيجاد دور فكرى للجمهور فى المسرحية حتى لا ينسى نفسه ، وحتى لا يكف عن التفكير والمناقشة والمشاركة فى البحث عن حلول لما يعرض أمامه من مشكلات . وهذا هو نفسه أسلوب بريخت ، وهو تطوير للعمل المسرحى فى نطاق القواعد الأساسية للعمل المسرحى كما يفهمه الغربيون .

هذه هى حقيقة الشكل الفنى فى الفرافير ، ولكننا يمكن أن نقول مع ذلك إن يوسف إدريس قد استمد هذه التجربة الفنية من دراسته وتأملاته فى المحاولات المسرحية الشعبية البدائية فى مصر ، وهى تلك المحاولات التى يمثلها السامر وخيال الظل والأراجوز . أى أن يوسف إدريس التقى بالمسرح العالمى عن طريق التراث الشعبى فى مصر ، ومما يدل على ذلك ويؤكده أنه أخذ شخصية « فرفور » باسمه وصفاته من المحاولات المسرحية الشعبية عندنا .

فشخصية « فرفور » موجودة فى التراث الشعبى .. ولقد أشار يوسف إدريس فى بحثه عن المسرح المصرى ، إلى أن الممثل المعروف على الكسار كثيرا ما كان يمثل دور « الفرفور » فى مسرحياته التى كان يقدمها فى بداية هذا القرن .

والصفات الخاصة التى تتوفر فر « فرفور » يوسف إدريس ، هى نفسها الصفات التى تميز هذا « الفرفور » فى التراث الشعبى . فهو يعبر عن شخصية الإنسان الساخر « الحدق » الذى يعتمد على موهبة

السخرية اللاذعة عنده فى نقد أوضاع المجتمع والحياة . وهذا الفرفور هو دائما أبدا : الإنسان الساخط فى مرح وبلا مرارة . إنه ساخط بسخرية ناقدة لاذعة ، وليس ساخطا بحقد مدمر هدام .

ولا شك أن هذا النموذج الإنسانى ، نموذج فرفور ، يمثل المزاج المصرى أصدق تمثيل .. إنه يمثله فى خفته ومرحه واعتماده على السخرية كسلاح أساسى فى مواجهة مشاكله وهمومه .

معنى هذا أن يوسف إدريس وإن كان لم يستطع أن يقدم إلينا شكلا مسرحيا يختلف كل الاختلاف عن الشكل الغربى ، فإنه قد حمل إلينا من بحثه عن هذا الشكل المصرى شيئا له رائحة شعبية أصيلة ، هو فرفور الذى اهتدى إليه أثناء بحثه وتنقيبه . وهذه الفكرة تقودنا إلى شيء آخر ، هو أن « المصرية » فى حقيقتها ليست شكلا من الأشكال ، بل هى روح تملأ العمل وتلون ما فيه من أفكار وعواطف ، والمسرح المصرى فى حقيقته لن يولد إلا إذا عبر عن المشاكل والهموم التى تشغل الإنسان فى مصر . ولن يستطيع الفنان أن يفعل ذلك بصورة كاملة إلا إذا تأمل وتعمق فى التراث الخاص الذى أبدعه الوجدان الشعبى فى مصر ، مهما كان هذا التراث بسيطا وبدائيا . ففى هذا التراث يمكن للفنان المسرحى أن يجد كثيرا من المواد الخام الصالحة للصياغة الفنية ، كما وجد يوسف إدريس فى شخصية « فرفور » كذلك من الضرورى أن يكون الفنان المسرحى مخلصا لبيئته ، يتأملها ويتعمقها إلى أبعد حد . فهذا الإخلاص للبيئة هو الذى يقدم للفنان تجربة حقيقية حية يمكن أن يصورها ويعبر عنها ويؤثر — من خلالها — على الآخرين ، حتى لو كانوا غرباء عن هذه البيئة .

وأذكر فى هذا المجال كلمة لعلها للأديب الروسى العظيم تشيكوف يقول فيها : « إنه لن يولد أدب يستحق صفة « العالمية » إلا إذا كان هذا الأدب أولا أدبا محليا عظيما » ، ذلك أن الفنان يصل إلى العموميات من الجزئيات ، ويصل إلى الإنسانية من البيئة المحلية الخاصة . وربما استطاع الفيلسوف مثلا أن يعكس الأمر ، فيعيش فى ظل العموميات ويقف عندها ، ولكن الفنان لا يستطيع أن يفعل ذلك بحال من الأحوال .. إن الطريق الوحيد لكى يصل الفنان إلى « الكل » هو « الجزئى » والخاص .

وهذا الموقف الذى يدعو إلى العودة للبيئة المحلية بشخصيتها الخاصة ومشاكلها المتميزة ، ينقذ الفنان من أن يكون مجرد رد فعل للإنتاج الفنى فى الغرب .

وهذا ما عرفناه فى أدبنا العربى المعاصر ، فقد ظهرت فى السنوات الأخيرة موجات متتالية من التأثر بمدارس أدبية غربية ، أو بأدباء غربيين معروفين .

هناك تلك الموجة العنيفة التى تأثرت بجوركى وقامت على تقليده تقليدا حرفيا . وهناك تلك الموجة التى قامت على تقليد سارتر ، فقد خلقت هذه الموجة السارترية إنتاجا أدبيا غريبا علينا لا يصورنا ولا يعبر عنا بحال من الاحوال . وإذا كانت مصر هى الميدان الذى تعرض لموجة تقليد جوركى ، فقد كانت سوريا ولبنان على وجه الخصوص ميدانا للموجة الأخرى التى قامت على تقليد سارتر .

وكثيرا ما كنا نقرأ قصصا بأقلام عربية ، فلا نجد فيها من الروح العربية قليلا أو كثيرا ، ولا نجد فيها من التجربة العربية ذلك النفس

الصادق الأصيل .. ولم يزد هذا الإنتاج عن أن يكون نوعا من الترجمة الركيكة لكتابات جوركي أو سارتر .

وهذا ما يجب أن نحذر منه في المسرح أيضا ، فها هي مدرسة اللامعقول تكاد تطيح برعومسنا وتكاد تترك بصماتها على كثير من إنتاجنا المسرحي . كل ذلك ناتج عن أن الفنان يترك نفسه دون مراقبة أو محاسبة ، ودون أن يربط وجدانه وعقله بتراثه الخاص وتجربته الخاصة . وهنا يتحول الفنان إلى عجينة سهلة التشكيل ، فأى لمسة من لمسات الفن الغربي تؤثر عليه تأثيرا كبيرا ، لأنه بلا موقف ولا تراث يستند إليه بعقله ووجدانه .

بهذا المنطق يمكن أن نقول إن دعوة يوسف إدريس دعوة صحيحة . إنها محاولة للارتباط بالتراث الخاص والواقع الخاص ، واستلهام الوحي الأساسي في العمل الفني منهما .. على أن ذلك كله لن يؤدى بنا إلى ضرورة الدعوة إلى هدم القواعد المعروفة عن المسرح الغربي ، في سبيل خلق شكل خاص من الواضح أنه غير موجود للمسرح المصرى .

إن المسرح المصرى هو روح ونظرة للحياة ، وليس شكلا فنيا ، ولا يمكن أن يكون كذلك بحال من الاحوال . إن في الفنون عموما جانبا علميا هو القواعد الأساسية الجوهرية التى تقوم عليها .

وهذه القواعد يسرى عليها ما يسرى على العلوم جميعا من الثبات والعالمية . إنها قواعد لا تتغير بتغير الزمان والمكان ، كما لا يمكن أن تتغير حقيقة علمية مثل دوران الأرض حول الشمس .. مهما تغير المكان الذى يعيش فيه الإنسان ، ومهما تغير الزمان .

وقواعد الفن ولا شك مرنة أكثر من غيرها ، ولكنها فى جوهرها وأساسها يجب ألا تتغير . وهذا ما يجعل للمسرح بشكله الغربى صفة عالمية ، وهذه الصفة العالمية من حيث الشكل لا تنفى ولا تمنع بحال من الأحوال إمكانية التميز فى الفكر أو فى الروح الخاصة التى يعبر عنها المسرح .

وكثيرا ما كان يوسف إدريس يردد فى بحثه عن المسرح المصرى « أن هناك مسرحا صينيا ومسرحا يابانيا لم يتأثرا بالمسرح الغربى » .. فهل صحيح ؟ أين هو المسرح الصينى والمسرح اليابانى ؟ وبماذا يتميزان عن المسرح الغربى ؟.. إن النماذج المعروفة فى مسرح الشرق الأقصى عموما ليست من الناحية الشكلية مختلفة عن المسرح الغربى . هناك على سبيل المثال مسرح طاغور شاعر الهند الكبير .. إنه مسرح يلتزم القواعد الجوهرية المعروفة فى المسرح الغربى ، وهذا بالطبع لم يمنع طاغور من التعبير عن شخصية خاصة .. هى بالتأكيد ثمرة للحضارة الهندية والروح الهندية .

وهنا يختلف طاغور اختلافا كليا عن كتاب الغرب .. أما من الناحية الشكلية فلا يوجد فرق له أهمية كبيرة .

من هنا نجد أن دعوة يوسف إدريس إلى ضرورة العثور على شكل خاص بالمسرح المصرى لا معنى لها . أما الدعوة إلى ضرورة التعبير عن الشخصية العربية عموما تعبيرا مستقلا عن التأثر بالغرب والوقوف عند حد تقليده ، فذلك أمر طبيعى ، وموقف سليم يجب أن يقفه كل فنان حقيقى أصيل ، والطموح هنا ليس جريمة ولا عارا ولكنه فضيلة .

إن الفرافير من الناحية الشكلية لا تختلف كثيرا عن مسرحية مثل

« نهاية اللعبة » لصمويل بيكيت .

ففي مسرحية بيكيت أيضا سيد وفرفور .. والسيد يريد أن يفرض إرادته وشخصيته الخاصة ، والفرفور يريد أن يتملص ويتحرر ويخرج من عبودية سيده إلى الأبد .

وما أشبه العلاقة بين هام — السيد — وبين كلوف — الفرفور — بالعلاقة بين فرفور يوسف إدريس وسيده . فلا فرق إذن فى الشكل المسرحى ، ولكننا إذا بحثنا بعد ذلك عن فرق آخر فى الروح وفى التركيب الموضوعى لاستطعنا أن نقول بحق إن يوسف إدريس فى مسرحية الفرافير مصرى يستمد مشاكله وهمومه ونظرته للحياة من تجربته العميقة فى المجتمع المصرى .

لقد عثر يوسف إدريس على موضوع مسرحى ممتاز ، وهو موضوع يشغل وجدانه وعقله ، هو موضوع « فرفور والسيد » أو بعبارة أخرى محاولة فرفور أن يتخلص من النظام الذى يفرض عليه أن يكون تابعا لسيد آمر مطاع ..

وقد شاهدت هذه المسرحية أكثر من مرة ، وفى كل مرة كان ذهنى دائما ينصرف إلى « البيروقراطية » المصرية ، ذلك المرض الخطير الذى ورثناه منذ آلاف السنين ، والذى نحاربه اليوم فى عصرنا الثورى حربا عنيفة ، فنغلبه تارة ويغلبنا تارة أخرى .

إن البيروقراطية ، أو تحكم الموظفين الكبار فى الموظفين الصغار ، وتحكم الجميع فى المواطن العادى .. هذا الرفض الخطير هو ولا شك مرض راسخ فى المجتمع المصرى ، ومرض مزمن وعريق ، ونحن نذكر حتى فى أيام الفراعنة تلك الشكوى الشهيرة التى بقيت لنا حتى

اليوم « شكوى الفلاح الفصيح » .

ذلك الفلاح الذى أراد أن ينال حقه ، فتعقدت أموره بين يدى الموظفين ، ولم يستطع أن يحصل على شيء فقدم شكواه إلى حاكم مصر .

ومن المعروف عند الدارسين الاجتماعيين أن مصر تعتبر من أقدم البلاد فى تنظيمها الإدارى ، مما ساعد على تعقيد سلطة الموظفين وتعميقها ، وجعل هذه السلطة ميراثا ثقيلا ورثه المجتمع ، وما زال يشكو منه إلى اليوم . ومما ساعد على تعقيد البيروقراطية المصرية خطة الاستعمار الأجنبى فى العصور الحديثة ، فلقد كان الاستعمار يحاول دائما أن يخلق طبقة ضخمة من الموظفين لخدمة مصالحه فى داخل البلاد ، ولتنفيذ خطته فى السيطرة على كل صغيرة وكبيرة عن طريق هؤلاء الموظفين .. وقد عزلهم الاستعمار عن الشعب ، وخلق فجوة كبرى بينهم وبين بقية المواطنين حتى وصل النظام الإدارى البيروقراطى إلى حد المأساة ، خاصة فى تلك المراحل التاريخية التى كانت مصر فيها تخضع لأنظمة سياسية فاسدة ، فلقد كانت هذه الأنظمة تساعد الأمراض الاجتماعية على النمو والانتشار بدلا من أن تقف فى وجهها وتحاول القضاء عليها .

ولقد عاش المواطن العادى طويلا وهو يمر بتجربة مريرة كلما كانت له مصلحة هنا أو هناك ، ولم يستطع أن يجد وسيلة غير طبيعية للوصول إلى هدفه ، فاعتمد على النظام الطبيعى العادى . إن مصلحته عادة تتعثر وتتعطل.الأبواب تغلق فى وجهه ، والموظف يمارس معه دور السيد مع الفرفور .

(يوسف إدريس)

لا شك أن هذا المرض — مرض البيروقراطية — يمكن أن يوحى إلى عقل الفنان الحساس بفكرة مثل فكرة « فرفور » و « سيد » .

أنا لا أعنى هنا أن يوسف إدريس أراد بمسرحيته أن يعالج مشكلة البيروقراطية .كلا ، بل أود أن اقول بالتحديد إن التجارب اليومية الكثيرة الطويلة مع البيروقراطية المصرية يمكن أن ترسب فى وجدان الفنان فكرة فلسفية رئيسية ، ويمكن أن تقوده حتى ولو بطريقة غير شعورية إلى أن يضع يده على مشكلة إنسانية من هذا النوع الذى عالجه يوسف إدريس في مسرحيته .

وفى اعتقادى أنه لو كان يوسف إدريس يعيش فى مجتمع لا يعرف البيروقراطية بالصورة المريرة التى عرفتها مصر ، فربما لم تخطر على باله مثل هذه المشكلة .

ففى البلاد العربية الأخرى — على سبيل المثال — لا توجد مشكلة البيروقراطية هذه ، بل ربما كانت المشكلة الموجودة هى العكس ، أى انعدام التنظيم الإدارى بصورة سليمة . ففى الجزائر على سبيل المثال لا يوجد فرق بين موظف صغير وموظف كبير .

لقد شاهدت — عندما زرت الجزائر فى العام الماضى — سائقى سيارات و « جرسونات » يتصرفون ويتعاملون مع كبار الموظفين معاملة الند للند . ورغم اختلاف العمل واختلاف مستواه ، فالحدود البيروقراطية غير موجودة على الإطلاق ..

فالمشكلة فى بلد مثل الجزائر هى مشكلة عكسية .. أى انعدام الفواصل العملية التى يمكن أن تساعد على تنظيم العمل .

من هنا يمكننا أن نقول إن الهدف الذى يوجه إليه الفنان فى مسرحية

الفرافير كل جهوده للتغلب عليه وهزيمته ، وهو القضاء على نظام الفرفور والسيد ، قد استمد إيحاءه الأكبر من الواقع العملى فى مصر ، والذى ما زال يعانى من بعض الآثار البيروقراطية العنيفة حتى الآن .

وهذا الإيحاء نفسه هو ما يجعلنى أحس أن الصبغة المصرية من حيث الموضوع والروح واضحة فى المسرحية ، وهذا هو الشىء الأساسى الذى يجب أن نبحث عنه دائما إذا أردنا أن نعرف صلة العمل الفنى بالبيئة التى ينتمى إليها ..

إننا يجب أن نبحث عن مدى انسجام روح العمل مع البيئة ومشاكلها الحقيقية . ومن هنا نستطيع أن نقول إن الفرافير مصرية الروح ولكنها من الناحية الشكلية لا تختلف عن المسرح الغربى الحديث فى شىء .

بعد ذلك نستطيع أن ننتقل إلى الجانب الثانى فى المسرحية ، وهو جانب الاتجاه الفكرى أو الأيديولوجية .

لقد أثارت المسرحية عاصفة من النقد فى هذا الجانب بالذات . وقبل أن نتعرض للنقد الذى واجهته المسرحية لنرى إلى أى حد يبدو هذا النقد عادلا ، يجب أن نسأل أين يقف الفنان فى هذه المسرحية ؟

إن يوسف إدريس يقف فى الفرافير موقف « الفنان الغاضب » ، ولذلك يمكن أن نقول عن مسرحية الفرافير إنها أول عمل مسرحى غاضب عرفه مسرحنا فى السنوات الأخيرة . إنها مسرحية احتجاج واعتراض ، ورغبة عنيفة فى التجديد والتغيير . وهى لا تخفى هذا الموقف ، ولا تحاول أن تدفع به إلى سراديب مظلمة والتواءات غامضة . فليس الجمهور بحاجة إلى مجهود كبير لاكتشاف هذا

الموقف الغاضب ، إنه موقف يعلن نفسه بلا رمز ولا غموض من أى نوع .

وهو غضب اجتماعى وغضب فلسفى معا .. أما الغضب الاجتماعى فيبدو واضحا فى السخط العنيف الذى تعبر عنه المسرحية على كثير من المهن ، بل على جميع المهن الصغيرة والكبيرة .

أما السخط الفلسفى فيبدو فى اعتراض المسرحية على جميع الأنظمة الفكرية ، وسخريتها من هذه الأنظمة .

وأود أن أتوقف هنا لأشير إلى مقال قرأته ليوسف إدريس قبل ظهور المسرحية . لقد كان هذا المقال يعبر عن سخط الكاتب وغضبه العنيف .. لقد كان يرى فى الحياة الفكرية والثقافية نوعا من الفوضى الشاملة ، واختلاط القيم ، واضطراب الأمور ، بحيث لم يعد واضحا ما هو الجيد وما هو الردىء ، ما هو الصواب وما هو الخطأ . ولقد نشر يوسف إدريس هذا المقال فى الفترة التى كان يعيش فيها فى جو مسرحيته . وقد دفعنى هذا المقال إلى التفكير فى حقيقة هامة ، هى أن الفنان عادة تمر به تجارب روحية ، مختلفة ، تسيطر فيها على كل تجربة « حالة » معينة ، تكون هى الأساس فى إنتاجه فى هذه الفترة .

وفى اعتقادى أن يوسف إدريس قد كتب الفرافير وما حولها من إنتاجه الفكرى وهو يمر بما يمكن أن نسميه « تجربة غاضبة » .. إنها ليست تجربة حزينة ولا تجربة صوفية ولا تجربة تقوم على اللامبالاة ، ولكنها تجربة تقوم أولا وقبل كل شىء على الغضب . إنه غاضب ساخط ، يطلب شيئا آخر غير هذا الواقع الذى يعيشه . إنه يريد شيئا جديدا فى الحياة ، ومستوى جديدا فى الواقع القائم .

ولقد دفعته هذه الحالة الشعورية الغاضبة إلى ما يمكن أن نسميه « محاكمة » للمجتمع و « محاكمة » للفكر الإنسانى . وكأنه يريد أن يقول لأفراد المجتمع : إنكم أقل مما يجب أن تكونوا ، ويريد أن يقول للفكر الإنسانى إنك لم تصل إلى الكمال المطلق بحيث تستطيع أن تحل كل مشكلة ، وتجيب على كل سؤال .

والذى أثار الدهشة ، وأثار النقد ضد الفرافير ، هو أن البعض يرون أن محاكمة المجتمع تصبح مقبولة من الفنان إذا كان المجتمع فاسدا من الأساس ، فمثلا « محاكمات » برنارد شو فى مسرحياته المختلفة للمجتمع الإنجليزى هى محاكمات مقبولة ومنطقية ، فالمجتمع الإنجليزى خاضع للنظام الرأسمالى وبرنارد شو كاتب اشتراكى ، ومن الطبيعى أن يرى شو « الاشتراكى » فى إنجلترا « الرأسمالية » كثيرا من العيوب والأمراض .

ومن الطبيعى كذلك أن يحاكم « شو » المفكر الاشتراكى تلك النظريات الفكرية المختلفة التى تصدر عن مفكرى النظام الرأسمالى .. هذا منطقى .

ولكن الذى يثير الدهشة هو أن ينقد يوسف إدريس الاشتراكى مجتمعا اشتراكيا هو المجتمع العربى فى مصر .. وأن يقيم هذا الفنان الاشتراكى محاكمة لجميع النظريات بما فيها النظرية الاشتراكية .

والواقع أنها نقطة ينبغى أن نتأملها طويلا وألا نبدى فيها رأيا سريعا سهلا .

فمن النظرة السريعة يبدو موقف يوسف إدريس غريبا مثيرا للدهشة . فلقد اختط يوسف إدريس لنفسه منذ البداية موقف الكاتب

الاشتراكي الذى لم يحد فى إنتاجه الفنى عن هذا الخط على الإطلاق ، لقد كان أدبه يشير إلى إيمان عميق بضرورة التغيير الاجتماعى الكامل في طريق العدل الاجتماعي والمساواة بين الناس .. فما الذى جعله الآن يتمرد ويغضب بهذه الصورة العنيفة التى بدت فى مسرحيته ؟

هنا مسألة هامة ينبغي أن نلتفت إليها ، فليس من المعقول أن يتجمد الكاتب فى ظل موقف واحد ، خاصة إذا كانت الحياة نفسها لا تعرف هذا الجمود ولا تقف عنده . فإذا ظل الكاتب عند موقف واحد فإن الحياة ولا شك تسبقه ، وتصبح قراءته نوعا من الالتفات إلى الماضى البعيد أو القريب ، ولا شك أننا لم نعد نقبل من أى كاتب أن يكون أدبه مجرد دعوة إلى الاشتراكية . إن مجرد الدعوة إلى الاشتراكية كانت مقبولة قبل عام ١٩٦١ . أما الآن فقد خطا مجتمعنا فى الطريق الاشتراكى خطوات واسعة ، وأصبح من الضرورى أن تتغير رؤى الكاتب وتتنوع .

وهناك موقفان للفنان إذا ما وصل إلى هذه النقطة التى يرى فيها أن مبدأه الرئيسى آخذ فى التحقيق .

الموقف الأول : هو أن يتحول من « مبشر » إلى مجرد مؤيد وداعية ، وهذا الموقف ولا شك يقتل الفنان ويسد أمامه منافذ الإبداع الفنى ، ويحوله إلى كاتب منشورات دعائية لا تأثير لها على العقل او الوجدان .

أما الموقف الثانى فهو أن يحافظ الفنان على طموحه ، وينفذ إلى أعماق الواقع الجديد ليرى أين يستطيع أن يقف . ولا شك أن الواقع الجديد مهما كان ممتازا وخصبا فهو يعانى من بعض جوانب النقص

التى تحتاج إلى من ينقدها ويعمل على الخلاص منها . فالحياة لا تعرف الكمال المطلق ، والفن الذى يتصور عصرا من العصور على أنه عصر كامل لا عيب فيه هو فن ناقص قاصر بدون جدال . أما الفن الذى يتعمق ويكتشف حقيقة الموقف الجديد ، ويقف حيث يستطيع أن ينقد ويدمغ ويدفع ويحدد هدفا جديدا أبعد وأهم .. هذا الفن هو ولا شك الفن الأصيل الناضج .

وقد اختار يوسف إدريس الموقف الأخير .. اختار أن يكون « ناقدا » لحياتنا ، بشكل يتضح منه أنه طموح يريد مزيدا من التقدم ، ويريد أن ينفض الغبار عن بعض الجوانب فى حياتنا . حتى لا يتوقف مجتمعنا عند مرحلة الإعجاب بالنفس ، والرضا عما يحدث والاكتفاء به .

وقد فكرت كثيرا فى النقد الذى واجه مسرحية الفرافير ، ومعظم هذا النقد ولا شك يصدر عن وعى وإخلاص ، وهو نقد يجب أن ينصت الكاتب إليه ويدرسه ويزنه وزنا صحيحا . هذا كله صحيح ..

ولكنى — بعد التفكير والتأمل — وجدت نفسى أقرب إلى موقف « الفرافير » منى إلى موقف الذين نقدوها .

لو دلت الفرافير على سوء نية إزاء مجتمعنا ، إذن لكان من واجبنا أن نرفضها كل الرفض . ولكننى أعتقد أنه لا يستطيع أحد أن يصفها بسوء النية . فروح المسرحية لا تنم عن ذلك على الإطلاق ، وهى فى الوقت نفسه لا تثير قضايا فارغة من الأهمية . فالقضايا التى تثيرها نثيرها نحن أيضا كل يوم ، ونحاول أن نتغلب عليها بالفعل . فنحن إذا كنا نحس بمنتهى الوضوح أن مجتمعنا يتقدم بخطى ثورية أصيلة ، فهذا ليس

معناه بحال من الأحوال أن تفاصيل حياتنا مرضية . فنحن ولا شك مازلنا بحاجة إلى الطبيب الجديد ، وإلى المهندس الجديد ، وإلى الإنسان الجديد عموما فى بلادنا ، الإنسان الذى يعتبر فى سلوكه اليومى وعمله وليدا كاملا للفلسفة الاشتراكية والنظام الاشتراكى . نحن نريد مثلا الطبيب المحبوب لا مجرد الطبيب الذى يجيد مهنته .. وهكذا فى كل ميدان .

فإذا كان هذا ما نحس به ، فأعتقد أن من واجب الفنان الجرىء المخلص أن يستمد منه مادته الفنية . وفى هذه الحالة يكون الفن « تنفيسا وتبشيرا بمستوى جديد من الحياة » ولا يمكن أن يكون هدما أو إنكارا وجمودا .

ومن حظنا أن ثورتنا لم تعش فى ظل عقيدة مغلقة « دوجماتية » ، بل كانت عقيدتها الاشتراكية مستفيدة إلى أبعد الحدود من « مناخ » النصف الثانى من القرن العشرين ، مناخ التفتح واتساع الأفق .

ولو كانت ثورتنا تعيش فى ظل عقيدة مغلقة — كما حدث لبعض الثورت الاشتراكية الكبرى فى بعض المراحل ، لو كانت ثورتنا من هذا النوع ، لكانت النتيجة أن نمر بمرحلة طويلة من الجفاف الفكرى والفنى ، ولأصبح المفكرون والفنانون عندنا نسخا متشابهة ، ولأصبحوا مجرد أبواق دعاية لا تأثير لها ، ولجاء عصر بعد ذلك — كما يحدث عادة — ننكر فيه كل الإنكار هذه المرحلة الجامدة الجافة من الفكر ونطالب بإذابة الجليد .

ولكننا سرنا فى طريق ثورى تجنبنا فيه أمراض العقدة المغلقة أو « الدوجماتزم » . أليس هذا أدعى إلى الترحيب والارتياح ؟ أليس هذا

أدعى إلى أن ندرك أن حرية الفنان فى ظل ثورتنا أرحب بكثير منها فى ظل مراحل ثورية أخرى عرفها العالم المعاصر ؟.. ذلك ما أعتقده ، وعلى هذا الأساس أعتقد أن الفرافير ليس فيها انحراف أيديولوجى .. وليس فيها ما يناقض موقف الفنان الذى يحرص على مسئوليته أمام مجتمعه ومواطنيه .

ويجب أن نذكر هنا أن المسرحية تعتمد على الأسلوب الكوميدى . وما الكوميديا الراقية إلا نقد للحياة والمجتمع ، فأساسها الأول هو النقد .

ولقد كان أريستوفان أكبر كاتب كوميدى عند الإغريق يجعل من مسرحه الكوميدى محكمة علنية صاخبة ، وكان يضع فى قفص الاتهام بعض معاصريه ويجعل منهم شخصيات مسرحية دون أن يغير من أسمائهم كما فعل مع سقراط الذى كان معاصرا له . ولقد كان أريستوفان ينتقد ويتهم ، ومع ذلك فقد كان يعيش فى عصر من أزهى عصور أثينا الديموقراطية .. وكانت اتهاماته التى يصبها على عصره رغم عنفها وقسوتها علامة من علامات ازدهار هذا العصر ، لأنه عصر يحتمل الاتهام العنيف ويتقبله .. مما يدل على أنه عصر راسخ قوى .

هذا كله إذا نظرنا إلى الفرافير من ناحية الموقف الاجتماعى .. أما إذا نظرنا إليها من ناحية الموقف الفلسفى ، فقد لقيت المسرحية أيضا نقدا عنيفا فى هذا المجال . ذلك لأنها — من وجهة نظر المشكلة التى عرضتها وهى مشكلة الفرفور والسيد — قد أدانت جميع المذاهب الفلسفية ، القديمة والحديثة ، التى تقف على اليمين والتى تقف على اليسار . ولم تكتف المسرحية بذلك بل أدانت جميع الحالات

البشرية ، حتى حالة الموت وجد فيها الفنان أيضا ما يثير المشكلة لا ما يحلها كما يتصور البعض ، أو ينهيها كما يتصور البعض الآخر . إن صراع « الفرفور » للتخلص من « السيد » صراع قائم فى جميع الحالات البشرية حتى فى الحالة التى نسميها نحن حالة الموت . فالموت من الناحية العلمية هو نوع من تحلل الأجسام إلى ذرة وبروتون ، حيث تدور الذرة دورة أبدية حول البروتون ، كما كان الفرفور فى الدنيا يدور حول سيده .

نحن إذن أمام موقف فلسفى عنيد حرون يرفض جميع الفلسفات ويحاكمها . ولكننا مع ذلك نستطيع بشىء من التأنى والتأمل أن نجد ثلاثة أفكار إيجابية تكمن فى إعماق المسرحية . ونستطيع أن نجد هذه الأفكار بدون افتعال أو تعسف .

الفكرة الأولى هى أن المسرحية تشير إلى أن كرامة الإنسان ، بحاجة إلى مزيد من التفكير ومزيد من العناية . إنها بحاجة إلى أن تحتل مركزا أكبر من مركزها الحالى فى الفكر الإنسانى ، وأن من الضرورى أن يزداد اهتمام المفكرين بهذه المسألة وأن يضعوها فى حسابهم . فكثير من الحلول الفكرية الآن تنصب على علاج الجانب المادى من ظروف الإنسان ، وهو جانب هام ، بل هو جانب أساسى وخطير ، وهو الجانب الذى إذا فقده الإنسان فقد ضاع منه كل شىء ، وهو الجانب الذى يمثل المصدر الأكبر لعذاب الإنسان خلال معظم مراحل التاريخ المعروفة . ولكن إذا جاء فنان حساس وقال إنه مع أهمية هذا الجانب وخطورته فى حياة الإنسان ، فمن الضرورى أيضا أن نفكر ونحن نبحث الحلول المختلفة للمشكلة الإنسانية فى مسألة الكرامة .

فكثير من المفكرين يلغى هذه المسألة ولا يحسب لها أى حساب ، وكثيرون منهم لا يرون ضيرا فى حل الجانب المادى على حساب أى شىء آخر بما فيه قضية الكرامة هذه . إذا جاء فنان بمثل هذا الالتفات إلى مشكلة الكرامة الإنسانية ، ورأى أن جميع المذاهب لا تـزال تجحف بنسب مختلفة بالكرامة الإنسانية . .

هنا لا نستطيع أن نلوم الفنان على هذه الرؤية الخاصة التى يرى بها مشكلة الكرامة هذه . إنه هنا يريد مزيدا من الاكتمال للتفكير الفلسفى عند نظرته إلى قضية الإنسان .

أما الفكرة الإيجابية الثانية فهى تركيز المؤلف على مسئولية الإنسان فى حل مشاكله . ففى الفصل الأول من المسرحية يوجد مؤلف يفرض إرادته وأفكاره على البشر ، ويرسم لهم الطريق الذى لا يستطيعون الاعتراض عليه . وفى الفصل الثانى يختفى المؤلف ، وتصبح مسئولية الإنسان هى تأليف حياته بالشكل الذى يتلاءم مع احتياجاته . ومسئولية الإنسان عن حياته مسئولية كاملة تجعل من الممكن مطالبته بمزيد من البحث لتعديل الموقف الراهن وإكمال جوانب النقص فيه . ولا شك أن تأكيد فكرة « مسئولية الإنسان عن حياته » — وهو المؤلف الأول والأكبر لها .. هذه الفكرة — تبدو إلى حد كبير فكرة إيجابية أصيلة .

والفكرة الإيجابية الثالثة فى المسرحية هى أنها لا تقدم حلا ، ولا تغلق الباب أمام العقل الإنسانى ، بل هى تدعو إلى التفكير . إنها تدعو إلى البحث عن حل ، أى تدعو إلى استخدام العقل إلى أقصى درجات الاستخدام ، فهى مسرحية مثيرة للفكر ، وليست معطلة له .

ولو كانت المسرحية تعالج مشكلة تقليدية لكان اعتراضها على

النظريات والأفكار المختلفة مردودا بشدة . فلو كانت المشكلة الاجتماعية أو الاقتصادية فى حياة الإنسان مثلا لكان من المؤكد أن المسرحية يجب ألا تتجاوز الحل الاشتراكى .. فهو الحل السليم النبيل لهذه القضية ، بل هو الحل السليم النبيل لما يتبع حل القضية الاجتماعية والاقتصادية من قيم معنوية مختلفة . ولكن المسرحية تضع مشكلة إنسانية غير تقليدية وتحاول أن تجد لها حلا وهى مشكلة الفرفور والسيد . وهى مشكلة لا يوجد لها بعد حل نهائى فى أى نظام فلسفى حتى الآن مهما كانت عدالته وأصالته . ولكننا مع ذلك لا يمكن أن نعفى المؤلف من خطأ فكرى وقع فيه هو — تسويته المطلقة بين جميع المذاهب الفلسفية وهذا بالطبع فكر غير سليم .

* * *

بقيت نقطة أخيرة هى الجانب الفنى فى مسرحية الفرافير ، وأعنى بهذا الجانب حوار المؤلف ورسمه للمواقف والشخصيات ، بعد أن أشرت إلى مشكلة الشكل المسرحى وناقشتها فى بداية هذا الحديث .

إن الفرافير فى رسم الشخصيات تقوم على التجريد . فالشخصيتان الرئيسيتان فى المسرحية .. الفرفور والسيد شخصيتان مجردتان عامتان . فالفرفور يصلح فرفورا فى أى زمان أو مكان ، والسيد يصلح سيدا فى أى عصر أو مكان . وظاهرة التجريد هذه تخلق وجه شبه بين الفرافير وبين مسرحيات اللامعقول المعروفة . فمعظم هذه المسرحيات تقوم على شخصيات عامة مجردة . ولكى تتضح هذه النقطة نستطيع أن نتذكر رواية دون كيشوت للكاتب الإسبانى سرفانتس . ففى هذه الرواية يوجد — لو استعرنا اصطلاحات الفرافير

— سيد وفرفور . السيد هو « دون كيشوت » ، والفرفور « سانكوبانزا » ، ولكننا مع ذلك نحس بأن دون كيشوت هو شخصية إنسانية خاصة ، لها مشاكلها وأحاسيسها الخاصة .. شخصية لها ملامح مستقلة عن غيرها من الشخصيات . وهذا التخصيص فى شخصية دون كيشوت يجعل هذه الشخصية قريبة إلى القلب ، وليس مجرد شخصية عقلية تجريدية . إنها شخصية إنسانية تعيش فى دائرة عواطفنا المختلفة ، فندركها بالإحساس الذى نحمله نحوها شأننا مع أى كائن بشرى آخر .

ولكن شخصيات الفرافير وعلى رأسها شخصية فرفور وشخصية السيد لا يمكن إدراكها إلا بالعقل ، وهنا لا نستطيع إلا أن نعتبر الفرافير نوعا من المسرح الفكرى الذى يناقش قضايا أكثر مما يقدم نماذج إنسانية .

والملاحظة الثانية على الفرافير أنها فى مواقف كثيرة كانت تلجأ إلى التعبيرات المباشرة ، فهى تناقش — بشكل مباشر — القضايا التى تعرض لها . وكثيرا ما كان فرفور يتجه إلى الجمهور ليخاطبه — مباشرة — عن رأيه فى أمر من الأمور أو فى موقف من المواقف . والتجريد والمباشرة فى الفن عموما وفى المسرح على وجه الخصوص عيبان كفيلان بأن يقصما ظهر أى عمل فنى . فكيف أفلت يوسف إدريس من هذين العيبين الخطيرين ؟

لقد أفلت يوسف بأكثر من وسيلة ، وأولى هذه الوسائل وأهمها هى اهتمامه البالغ بالحوار . فالحوار فى المسرحية على غاية من الأناقة والجمال . إنه حوار مدروس وذكى ، مما ساعد إلى حد بعيد على

التغلب على الجو العقلى فى المسرحية ، وأخرجها من الاحتمالات التى كانت تنتظرها وهى الجفاف والصلابة والاحتياج إلى مجهود عصبى كبير لاحتمالها . والوسيلة الثانية التى كسر بها يوسف إدريس حدة الجو العقلى فى المسرحية هى اختياره للكوميديا . فلو قامت هذه المسرحية على أساس غير كوميدى لعانت الكثير من الجفاف العقلى الخانق .

ولكن اختيار الكاتب للكوميديا كان موفقا . وقد زاده توفيقا ما أظهرته هذه المسرحية من غزارة قدرته على الإضحاك وخصوبة هذه القدرة . لقد كان المؤلف يعرض المواقف المتناقضة ويبتكرهـا ، ويرسم الصور الكاريكاتيرية المختلفة ، كل ذلك بمقدرة ساحر أو بهلوان أو لاعب أكروبات . لقد كان فيض الفكاهة فى المسرحية أشبه بتكييف الهواء بأحدث الوسائل وأرقاها فى حجرة قائمة فى الصحراء .

وأخيرا استطاع المؤلف أن يغلب الجفاف العقلى الذى كان كفيلا بالسيطرة على المسرحية ، وذلك بما فى خياله الفنى من جـرأة وخصوبة ، فكثيرا ما كان المؤلف يبتكر مواقف غريبة غير مألوفة ، ويرسم صورا غير عادية ، مما ساعد طيلة المسرحية على شد انتباه الجمهور . ومن هذه المواقف المناقشة التى دارت بين أحد الموتى وبين فرفور وسيده ، واعتراضات الميت على القبر الذى سيدفن فيه ، وتعبيره الصاخب عن عدم الرضا عن أعمال الإنسان . والمسرحية مليئة بأمثال هذه المواقف الصادرة عن خيال خصب قادر على الابتكار . وكل موقف مبتكر فى المسرحية هو ابتعاد عن الرتابة والجمود فى العمل الفنى .

وهكذا استطاع يوسف إدريس ان يتغلب على الجو العقلى فى المسرحية ، ويستأنسه بما يملكه من قدرات متعددة فى الحوار ، والكوميديا ، والخيال المنطلق المتميز .

ولكن ذلك كله فى النهاية لم يخلص المسرحية من جوها الفكرى فبقيت مسرحية فكرية بالدرجة الأولى ، ترتبط بها ارتباطا عقليا ، ولا يمكن أن نرتبط بها عن طريق العاطفة والشعور . فلا بد للعمل الفنى من خلق نماذج إنسانية إذا أراد أن يقترب من عاطفة الإنسان ، لأن الإنسان لا يمكن أن يهتز عاطفيا من الأفكار المختلفة ، أو من النماذج التجريدية التى توجد أولا وقبل كل شيء لتدل على فكرة خاصة معينة . فالفرافير لا يمكن تصنيفها فى آخر الأمر إلا فى باب المسرح الفكرى ..

إننا على سبيل المثال لا نشعر بالحزن عندما يمارس أحد أبطال المسرحية قتل إنسان آخر . وذلك لأن القوة المسيطرة علينا هى أن المقتول فى هذا الموقف هو إنسان وأن القتل نفسه عملية رمزية .. ترمز لمعنى معين ، أكثر منها عملية « شبه » واقعية موجهة إلى إنسان محدد . وهذا هو ما أعنيه بأن المسرحية تدور فى الإطار الفكرى أكثر مما تدور فى الإطار العاطفى . إنها فى جوهرها تقوم على التجريد والعموميات . ولا يمكن للتجريد والعموميات أن يؤثرا فى القلب الإنسانى ، فميدان تأثيرهما الأساسى هو العقل أولا وقبل كل شيء .

الإخراج والتمثيل :

ماذا فعل كرم مطاوع مخرج الفرافير فى هذه المسرحية ؟.. مما لا شك فيه أن كرم قد بذل جهدا كبيرا ، وأثبت موهبة أصيلة .. إن هذه

المسرحية هى أول مسرحية يقدمها هذا المخرج الجديد بعد عودته من بعثته فى إيطاليا .. وهى بداية ممتازة ولا شك . وما زلت أذكر أول مرة سمعت فيها باسم هذا المخرج الشاب . وكان ذلك منذ ثمانى سنوات تقريبا ، فقد حضرت مسرحية « هاملت » التى كان يقدمها طلبة السنة النهائية بمعهد التمثيل ، وكان الذى يقوم بدور هاملت هو كرم مطاوع . والواقع أن كرم قد لفت نظرى منذ ذلك الحين ولفت أنظار الكثيرين . ثم اختفى كرم فى بعثته ليعود إلينا بعد غيبة طويلة مخرجا جديدا له طابع متميز واضح ..

ولست أدرى أين درس هذا المخرج الشاب ولا فى أى معهد من المعاهد ، ولكن يبدو أنه اهتم بدراسة الفنون التشكيلية ودراسة الموسيقى ودراسة الرقص .

فلقد كانت حركة الممثلين على المسرح دقيقة ورقيقة معا ، وفى كثير من المواقف كان تصميم حركات الممثلين أشبه بتصميم الرقصات التعبيرية .. كانت حركاتهم رشيقة « مفسرة » لا غموض ولا ارتباك فيها .

ومما يدل دلالة واضحة على أن هذه الحركات كانت من تصميم المخرج ، هو ما كان ملحوظا من التناسق الكامل بين حركات الممثلين جميعا ، وهذا معناه أن المسألة لم تكن معتمدة على مواهب الممثلين وعلى تصرفاتهم الخاصة حسب فهم كل منهم ، بل كانت معتمدة على تخطيط دقيق من المخرج . يؤكد ذلك أيضا حركة « الكورس » ، فهى حركة جماعيه لا يمكن أن تخضع لتصرفات أفراد الكورس . ولابد لها من رسم وتصميم . وقد كانت حركة الكورس

فى غاية الرشاقة والحيوية أيضا . وكان اداؤهم الصوتى أقرب إلى الأداء الغنائى .

واستخدام الكورس عموما يعتبر خطوة جديدة جريئة فى المسرح المصرى . وهى فى البداية يمكن أن تثير سؤالا : هل يصح استخدام الكورس فى المسرح النثرى ؟

إن الأصل فى استخدام الكورس مرتبط بالمسرح الشعرى ..على أساس أن الكورس يقوم ببعض الأدوار الغنائية . ولكنا مع ذلك لا نجد ما يمنع من استخدام الكورس فى المسرحيات النثرية ، وخاصة إذا كان هذا الاستخدام يقنعنا فنيا .

وقد كان استخدام الكورس مقنعا فى معظم أجزاء المسرحية ، وإن كنا نجد بعض اللحظات التى أصبح فيها الكورس يؤذى المسرحية ، وذلك عندما كان ينطق ببعض الجمل والعبارات الطويلة ويدخل فى مناقشات واسعة مع بطلى المسرحية ، وهو ما لا تحتمله وظيفة الكورس التى يجب أن تقوم على النطق بعبارات واضحة غير مبهمة ، وكذلك يجب أن تكون هذه العبارات قصيرة وموجزة ومحددة .

فأى مناقشات طويلة هى من شأن الأبطال الرئيسيين وليست من شأن الكورس بحال من الأحوال .

فالكورس مهمته أن يكمل رواية بعض الأحداث ، أو يعلق تعليقا سريعا عليها ، أو يقدم لشىء أو يعقب على شىء .

وليست مهمة الكورس أبداأن يقوم مقام بطل من أبطال المسرحية .

والذى حدث فى الأجزاء التى اشترك فيها الكورس أكثر من وظيفته

الحقيقية فى « الفرافير » .. الذى حدث فى هذه اللحظات أن الجمهور لم يستطع أن يفهم شيئا على الإطلاق . وقد مرت هذه اللحظات فى جو من الغموض والإبهام الكاملين .

على أن هذه الملاحظة لا تنفى أن استخدام الكورس فى المسرحية كان موفقا بشكل عام ، وكان من ناحية أخرى شيئا جديدا على المسرح المصرى .. وإن لم يكن جديدا على المسرح العالمى بالطبع ، فالكورس مشهور ومعروف فى المسرح اليونانى ، وقد عاد بريخت فى العصر الحديث فى بعض مسرحياته فاستخدمه من جديد .

وقد لجأ المخرج إلى البانتوميم أو التمثيل الصامت فى بعض المواقف ، مثل موقف حفر القبور ، وموقف الزوجات أثناء تقديم أطفالهن إلى الأزواج ، واللحظات القليلة التى استخدم فيها المخرج التمثيل الصامت كانت موفقة ، وكانت فى موضعها ، فالمسرحية تمزج بين الرمز والواقع ، ولذلك فقد كان هناك مجال لاستخدام البانتوميم ، خاصة فى بعض المواقف التى تعتمد على الرمز أكثر مما تعتمد على التصوير الواقعى .

والحقيقة أن المخرجين عندنا يجب أن يكونوا حذرين فى استخدام مثل هذه الأساليب الفنية ، ويجب ألا يستخدموها إلا فى موضعها الصحيح . فكثيرا ما شاهدت بعض المسرحيات التى لا تحتمل الأداء الرمزى ، ومع ذلك كان الجمهور يفاجأ باستخدام البانتوميم أو التمثيل الصامت .

وفى اعتقادى أنه لا معنى على الإطلاق ولا مبرر لاستخدم البانتوميم فى المسرحيات الواقعية .. فهذا نوع من « التقليعة » السخيفة .

هذه بعض جوانب التوفيق فى إخراج المسرحية ، حيث استطاع كرم مطاوع أن يلفت النظر إليه كمخرج جديد موهوب ، رغم أن الفرافير هى العمل الأول له .. إن المخرج ولا شك يعتمد على ثقافة فنية خصبة ، هى التى ساعدته على أن يكون مجهوده فى إخراج الفرافير واضحا ومحسوسا إلى حد بعيد . فالجمهور عندنا كثيرا ما يلتفت إلى التمثيل والتأليف فقط دون أن يحس بدور المخرج أو يشعر به ، ولكن جمهور الفرافير قد أدرك دور المخرج وأحسه بصورة واضحة .

وفى التمثيل ، لمع فى الفرافير عبد السلام محمد . وعبد السلام قد أثبت قدرته على أن يكون ممثلا كبيرا من قبل فى دور « النص » فى مسرحية كوبرى الناموس لسعد وهبة . لقد بدا أن هذا الممثل الذى لم يقم من قبل بأكثر من الأدوار الثانوية ، يملك فى الحقيقة طاقة فنية ضخمة يمكن أن تستغل وتلمع فى أدوار رئيسية .. وعندما أتيحت له الفرصة فى كوبرى الناموس أثبت كفاءته وجدارته الفنية الأصيلة .

وها هو ذا فى مسرحية الفرافير يقدم دورا من أفضل الأدوار التى عرفها المسرح المصرى فى سنواته الأخيرة . لقد كان على عبد السلام محمد أن يقدم فى دور « فرفور» شخصية تثير الضحك وتثير الشفقة فى آن واحد . فهو يتناول الدنيا تناولا مرحا مليئا بالسخرية ، ولكنه يحمل فى نفس الوقت سؤالا متعبا ومشكلة عنيفة تنطوى عليها جوانحه .

إنه يريد علاجا لمشكلة الفرفور والسيد ، ويدرك أن هذه المشكلة تضنى روحه وتملؤه عذابا .. إنه يمثل الروح المرحة ولكنه فى نفس

الوقت يمثل قلق الإنسان وألمه وهو يبحث عن حل لمشكلته أو حل لمأساته .

وقد استطاع عبد السلام محمد أن يجمع فى رشاقة بين الأسلوب المرح والموقف المأساوى التراجيدى . وكان هذا دليلا على فهمه لدوره وعلى ما تنطوى عليه شخصيته من أعماق فنية خصبة .

وقد استفاد عبد السلام محمد من تكوينه العضوى البسيط فى الوصول إلى إجادة دوره ، عن طريق الحركة الرشيقة السهلة . بل لقد كان جسمه البسيط سببا من أسباب « إثارة الشفقة » التى كان يتطلبها دوره أساسا . ولكن الذى لا شك فيه أن قدرة عبد السلام على الانفعال الصادق ، وقدرته على الاندماج الكامل المخلص فى دوره ، كانتا هما الأساس فى نجاحه وتوفيقه الفنى .

وكان توفيق الدقن فى هذه المسرحية كعهدنا به ممثلا قديرا ، وتوفيق يمكننا أن نقول عنه إنه « وحش » المسرح المصرى . إن قدمه على خشبة المسرح ثابتة جدا ، وأداؤه يتميز بالسيطرة الكاملة على الصوت والحركة .. وهى سيطرة يفرضها كل ممثل كبير على نفسه ، وهى نفسها السيطرة التى تمكن توفيق الدقن من تلوين أدائه الفنى فلا يبدو مملا أو متكررا أو مبددا لإمكانياته .

وصوت توفيق الدقن عميق يخرج من قلبه ويمتزج بانفعال ساحر له جاذبيته الخاصة ، وحركته على المسرح حركة فيها شمول ... أعنى أنه عندما يتحرك فإنه لا يتحرك بقدميه ولكنه يتحرك بجسده كله . ليس فى جسد الدقن عضو خامل فنيا .. فهو يدخل فى دوره بكل ما يملك من إمكانيات عضوية وإمكانيات انفعالية ..

وربما كان الدقن يميل أحيانا إلى المبالغة بسبب وفرة إمكانياته . إنه يستغلها أحيانا استغلالا غير حكيم ، وغير مدبر . ولكنه فى الفرافير على كل حال لم يتعرض لحالة من هذه الحالات ، فقد كان حكيما وكان مدبرا .

ومن الممثلين الذين لمعوا فى الفرافير أيضا عبد الرحمن أبو زهرة . وعبد الرحمن ممثل موهوب أثبت إمكانياته الفنية فى أكثر من عمل مسرحى سابق خلال السنوات الثلاث الأخيرة .

وهو ممثل كوميدى بالدرجة الأولى . إنه يجيد هذا اللون إجادة عالية . وهو فى أدواره الكوميدية لا يقلد أحدا ، وإنما يطبع الدور بشخصية خاصة مستقلة . وهو يحاول عادة أن يفهم الدور ويفهم زواياه التى يمكن أن ينبع منها الموقف الكوميدى ، حتى لا يقع فى ذلك الخطأ الذى يقع فيه عادة كثير من ممثلى الكوميديا عندنا ، وهو أنهم يفرضون شخصيتهم على جميع الأدوار التى يمثلونها . فنحن على سبيل المثال نجد أن إسماعيل يس يفرض شخصيته على جميع الأدوار التى يمثلها ، فتحس أن الدور الذى يقوم به هو دور إسماعيل يس وليس دور الموظف أو الخادم أو الزوج أو ما إلى ذلك . وهنا يستخدم الممثل لوازم محددة تتكرر دائما ولا تتغير .. هى هى فى مختلف المواقف .

أما عبد الرحمن أبو زهرة فهو من مدرسة جديدة مختلفة ، مدرسة تحس بالولاء أولا وقبل كل شىء للدور الذى تقوم به ، فهو الذى يفرض إيماءاته المختلفة ويملى الأسلوب المناسب لأدائه .

وفى دور عبد الرحمن أبو زهرة الذى قام به فى الفرافير نجد نموذجا واضحا على ما تقول ..

فهو يقوم بدور ميت يدخل فى مناقشة مع حفارى القبور ويعترض على القبر المعد لدفنه .. إنه ميت يتكلم ، ولذلك فقد لجأ أبو زهرة إلى الإغراب الكامل فى صوته وحركته .

لقد كان صوته غير بشرى .. كان صوتا لا يمكن اعتباره من أصوات الإنسان العادى ، فهو مزيج من الحشرجة والتقطع ، أما حركته فكانت نوعا من الترنح .. ليس ترنح السكارى ولكنه ترنح الكائن الذى لا يعيش فى دنيانا ولا علاقة له بالعالم الطبيعى .

وقد أجاد أبو زهرة إجادة عالية فى أداء الدور وتقديمه ، واستحق ما قابله به الجمهور من ترحيب وإعجاب كاملين ..

إن أبو زهرة يعتبر نجما من نجوم الكوميديا الجديدة ، الكوميديا التى لا تهدف إلى الاضحاك على حساب أى شىء ، بل تعمل على التوفيق الكامل بين ولائها للدور الذى تؤديه وبين قدرتها على الإضحاك . إن الدور وحده هو الذى يحدد الزوايا الكوميدية فيه .

أما عن الأدوار النسائية فى الفرافير فقد لعبت سهير البابلى دور الزوجة بدرجة عالية من النجاح والتوفيق . ولقد كان الدور الذى تمثله سهير هو دور الفتاة « البورجوازية » المتظاهرة التى تقضى حياتها غارقة فى الشكليات ، خاصة فى الجزء الأول من المسرحية ، حيث تحولت بعد ذلك إلى زوجة عادية تحاول أن تربى الأطفال وترعاهم وتحرص عليهم .

ولقد كانت سهير رشيقة سهلة الحركة حسنة الأداء . مما جعل دورها بدون شك من أرق وأرشق الأدوار التى قدمتها على المسرح فى الفترات الأخيرة . إنه دور يقف إلى جانب دورها المعروف فى بيت

برناردا ألبا ، ويقف أيضا إلى جانب دورها فى « الخال فانيا » .

بقيت ناهد سمير وهى ممثلة قديمة قديرة تعرف الكثير من أصول عملها المسرحى ، مما جعل أداءها ناجحا موفقا لا غبار عليه .

وقد ظهرت فى الأدوار النسائية أيضا الممثلة الجديدة علية الجزيرى .. وهى — كما يبدو واضحا — ممثلة تملك طاقة فنية جيدة ، مازالت تنتظر الانطلاق فى أدوار أكبر تكشف عن طاقتها الحقيقية .

وبعد ، فقد استولت الفرافير بمؤلفها ومخرجها وممثليها على شهرية المسرح هذا العدد .. رغم أننا لم ننته بعد من الحديث عن المسرحيات الغاضبة التى قدمها مسرحنا هذا العام لكتاب مصريين وكتاب أجانب ، وهى مسرحيات كثيرة ، فإلى اللقاء فى العدد القادم مع مسرحيات غاضبة أخرى .

رجاء النقاش : ٤

فرفور ... بين الفن والاشتراكية

عندما عثر يوسف إدريس على شخصية « فرفور » استطاع فى نفس الوقت أن يعثر على نفسه ككاتب مسرحى . لقد كتب يوسف إدريس للمسرح من قبل ، وكتب بالتحديد ثلاث مسرحيات هى « جمهورية فرحات » و « ملك القطن » و « اللحظة الحرجة » . وكنت فى هذه المسرحيات الثلاث أحس أننى أمام كاتب عادى من كتاب المسرح ، وأحس أن يوسف إدريس الذى قدم إلى أدبنا أشياء جديدة ككاتب قصة قصيرة ، لم يستطع فى هذه المسرحيات الثلاث أن يقدم شيئا جديدا .

وبعد اللحظة الحرجة صمت يوسف إدريس ثلاثة أعوام أو يزيد ، وكنت كثيرا ما أسمع منه خلال سنوات صمته رغبته فى العودة إلى المسرح ، وكنت أحس أنه « قلق » يبحث لنفسه عن أسلوب مسرحى خاص ، وأنه يفكر فى ضرورة فتح باب جديد يدخل منه إلى المسرح مرة أخرى .

وكانت « الفرافير » هى ثمرة البحث عن أسلوب مسرحى خاص متميز ، وكانت ثمرة للجهد الروحى الكبير الذى بذله يوسف لكى يقول شيئا جديدا للناس . ولقد كان على يوسف إدريس أن يتجنب — لكى ينجح — كثيرا من المآزق التى يمر بها كل الباحثين عن أسلوب ، فهناك هؤلاء الذين يصلون إلى أسلوب جديد بالفعل ، ولكن الشكل الفنى يمتص كل جهودهم فتبدو أفكارهم عادية لا جديد فيها ، وهناك

من يعثرون على أفكار جيدة لها قيمتها ، ولكنهم يعجزون عن التوفيق بينها وبين الفن ، فتبدو أفكارهم على المسرح عاريه ليس عليها ما يسترها من الفن الحقيقى .

ولكن يوسف استطاع أن يصل إلى النقطة التى يلتقى فيها الفن بالفكر . وجاءت مسرحية الفرافير عملا جديدا من الناحية الفنية والناحية الفكرية .

والشكل الفنى فى المسرحية هو الشكل المألوف فى « السامر » الشعبى المعروف ، وهو شكل بسيط ميزته الكبرى هو خلق ألفة ومشاركة بين ما يجرى على المسرح وبين المتفرجين .. فيزول ذلك « التكلف » الذى يشعر به الإنسان عادة عندما يدخل المسرح ، وينسى الإنسان أنه يشاهد شيئا منفصلا عنه ، ويكاد يتصور أنه « يعيش » هذه الحياة التى تعرض على المسرح وأنه جزء من هذه الحياة .

ولكن ماذا فعل يوسف إدريس بهذا الشكل الأليف من أشكال المسرح ..؟ إذا قلت إن يوسف إدريس قد استغل كل دقيقة على المسرح ، واستغل كل كلمة فأعتقد أننى لم اخطىء . لقد ملأ المسرحية من خلال حوار شديد النقاء والصفاء بمواقف ممتازة من الفكر الرفيع .

لقد طرحت المسرحية سؤالا وحاولت أن تبحث له عن إجابة أو حل طول الوقت . هذا السؤال هو : لماذا دائما يوجد فى هذا العالم « فرفور » و « سيد » ؟ وبعبارة أخرى : لماذا يوجد إنسان يتحكم فى إنسان أخر ؟

والفرفور هو الذى يرمز للناس « الغلابة » الذين يتحكم فيهم أسياد آخرون .

هل يمكن التخلص من هذا الوضع ؟ هل يمكن أن يصل الإنسان إلى المساواة الكاملة بينه وبين أخيه الإنسان ، بحيث يصبح الناس جميعا سادة ، وبحيث تنتهى الفرافير وينتهى عصر الفرافير إلى الأبد ..؟

وإن كان هذا الأمر ممكنا ، كما أصبح واضحا من حيث المساواة الاقتصادية الكاملة ، فهل هو ممكن من حيث المساواة الطبيعية .. مساواة الذكاء والجمال وما إلى ذلك ؟

يوسف إدريس إذن يعالج مشكلة إنسانية كبيرة . ليست مشكلة عصرنا فقط ولكنها مشكلة كل العصور .

ومن الواضح أن يوسف قد قسم المسرحية إلى لوحتين مختلفتين فى الظروف الموضوعية . ففى اللوحة الأولى يوجد مؤلف للرواية ، ومعنى هذا أن اللوحة الأولى تحدث عندما كان العالم يعيش بصورة كاملة ونهائية فى ظل الفكر الدينى . هناك قوة من خارج هذا العالم تحكمه ، وليس هناك من يعترض على هذه القوة ولا من يجرؤ على الاعتراض . وأسرار الكون ، بما فيها مسألة « فرفور وسيده » ليس لأحد أن يسأل عنها أو يحاول معرفة أسبابها ، ولا يسأل عما يفعل . أما اللوحة الثانية فمن الواضح أنها تحدث فى عصر العلم ، عصر الأسئلة .. العصر الذى أصبح فيه المؤلف بعيدا لا يمكن رؤيته .

ولكن المشكلة التى يعرضها الكاتب رغم ملامحها الاجتماعية والاقتصادية ، هى مشكلة يمكن أن نسميها « نفسية » . وهى ليست

نفسية بالمعنى المحدود الذى يدور حوله علم النفس ، ولكنها نفسية بأوسع معنى للكلمة . إنها تتصل بنفس الإنسان .. فالإنسان ليس إلها ، ولقد أثبتت تجارب كثيرة هامة أن الإنسان يمكن أن يجد الطعام ويجد كل حاجاته المادية ، ومع ذلك فإنه لا يشعر بالسعادة . والأديان نفسها تعرف هذه الحقيقة ، ومن هنا جاءت تلك العبارة العظيمة « ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان » .. ذلك لأن الإنسان كائن حساس له وجدان يجب ألا يجرح أو يهان !

وبالتأكيد .. نحن لا نستطيع أن نقول إن عصرنا أو غيره من العصور قد حل مشكلة النفس الإنسانية هذه .. إن الحلول تولد يوما بعد يوم لتخفيف الضغط المادى عن الإنسان ، وهذا بالطبع تغير هائل فى نظام العالم ، رغم أن هذا التغير لم يتحقق بصورة كاملة .

ولكن العبء الروحى مازال قائما .. مازال من الضرورى أن يكون هناك فرافير وسادة فى أى نظام من أنظمة هذا العالم . ولست أرى فى المسرحية أى دعوة انهزامية . إنها تبدو لى على العكس قصيدة ملفوفة فى قالب فكاهى بديع .. ولكنها قصيدة تدعو إلى مناهضه أحزان الإنسان ، وتدعو بقوة — وهنا العظمة — إلى وضع الكرامة البشرية جنبا إلى جنب مع الخبز . ففى سبيل إطعام الإنسان الآن فى كثير من أنحاء العالم ، مطلوب من الإنسان أن يضحى بكرامته . والمطلوب أن يأتى هذا العصر الذى لا يضطر فيه الإنسان إلى الاختيار بين الخبز والكرامة . فالنتيجة الحسية لهذا الاختيار المرضى أن يرضى الإنسان غالبا بالخبز ويطأطىء الرأس ! إذا كانت هذه القصيدة المسرحية البديعة تقول ذلك ..كما أعتقد — فلماذا نغضب ..؟ هل فى هذا

الكلام ما يناقض الاشتراكية ..؟ اعتقادى الصادق أن الاشتراكية الحقيقية الأصيلة ، لا ترفض مثل هذه الدعوة . .لأنها دعوة تقول بإيجاز — لا تكتفوا بإطعام الإنسان . بل فكروا أيضا فى تخليصه من أى ضرورة روحية . ربما كانت هذه الدعوة مثالية خيالية .

ولكن لماذا نرفض الخيال النبيل ؟ لا شىء يبرر ذلك فيما أرى ..

أما نقد حياتنا فى المسرحية فهو وجه من وجوه المسرحية يقف إلى جانب وجهها الفلسفى الكبير . ويجب أن نتذكر أن المسرحية كوميدية فى أسلوبها الفنى . بل هى كوميديا غاضبة تريد أن تنقل إحساسا بعدم الرضا إلى النفوس .. إحساسا بالتطلع والطموح إلى شىء أكثر من الشىءالقائم . وإنى لأعتقد أن هذا هو الإحساس الذى يسود مجتمعنا الآن ، بل هذا هو الشىء الذى يدفع مجتمعنا إلى العمل . إننا نعمل الآن فى كل ميدان لأننا غير راضين عن واقعنا .. نريد واقعا آخر ، وجها آخر لحياتنا ، وجها نرضى به ونرتاح إليه ونتعلق به . فإذا وجهت المسرحية مثلا قذائف سخريتها إلى المثقفين ، فماذا نرفض من هذا الأمر ..؟ إن المسرحية هنا تقول إن المثقفين الآن يجب أن يتغيروا ، أن يكونوا شيئا آخر ، وأن ينتهى مستواهم الحالى ليولد من قلبه مستوى جديد .. وهذا ما نحس به جميعا ، ونردده بيننا وبين أنفسنا . حتى جاءت الفرافير فقالته علنا على المسرح . وهذا هو ما نحس به نحو الصحافة والطب والهندسة وكل الأعمال الأخرى . إننا نريد عالما جديدا ، ونريد أن ننتزع هذا العالم من عالمنا الحالى .. نريد عالما متفوقا على ما نحن فيه .. فى كل شىء !

إنها دعوة إلى التجديد ، وحنين عميق إليه .. وهو حنين ساخر

وساخن وغاضب !

لا أريد أن تشغلنى المسرحية عن مخرجها كرم مطاوع . لقد كان كرم فنانا نابغا فى هذا العمل . كنت فى بعض اللحظات أحس أنه موسيقار كبير . وأحيانا أحس أنه مصمم بارع من مصممى رقصات الباليه . وأحيانا أخرى يبدو أنه نحات يجيد الفن التشكيلى إجادة عبقرى موهوب .

أما الممثلون فقد كانوا ممتازين إلى أبعد حد ، وعلى رأسهم عبد السلام محمد والدقن وأبو زهرة وسهير وناهد سمير . والحقيقة أن التمثيل فى المسرحية يستحق حديثا آخر .. أطول وأكثر تفصيلا . كما ينبغى ألا ننسى سليمان جميل الذى وضع الموسيقى الممتازة المصاحبة للمسرحية .

وأخيرا .. لا تخافوا من هذه المسرحية ، إنها جرعة منبهة شديدة الذكاء .. ولا تخافوا من سخريتها فهى سخرية الحب والطموح .!

نعمان عاشور

الإقناع الدرامى فى الفرافير

لو أن يوسف إدريس كتب « الفرافير » من ثمانى سنوات لانهالت عليه شتائم النقاد وأشباه النقاد .. لا من ناحية المضمون وإنما من ناحية الشكل والقالب . ولكن يوسف عرف كيف يكسب فى « الفرافير » ، وبالأصح يختم بها فترة من التمرس على الكتابة للمسرح كان لابد أن نجتازها للتعرف على حقيقة الدراما ، ومفهومها المقصود الشامل الذى يمكن أن يسع كافة الألوان فى مسرحية واحدة . فالثابت أن مسرح القرن العشرين كله لم يعد يعرف التقيد بأى قاعدة أو لون أو اتجاه ، غير الإقناع الدرامى الذى يستطيع به المؤلف أن يلزم الجمهور بتتبع مسرحيته والاهتمام بما فيها ..

وقد احتاج يوسف لأكثر من تجربة على المسرح ، واحتاج لعدة سنوات من متابعة تطوره فى حياتنا لكى يخرج علينا « بفرافيره » بهذه الصورة المقنعة فى أسلوب الكتابة الدرامية .. ولا عليكم بنظريته التى حاول بها أن يمهد فى مجلة « الكاتب » لظهور هذا الوليد كأول بادرة لما يراه المسرح المفتقر فى التعبير عن بيئتنا فى قالب السامر ، وازالة الحاجز الوهمى بين المؤلف وجمهوره على طريقة المسرح المرتجل الذى لا يعرف فواصل الستار .. لا عليكم بهذا كله لأنه فى حد ذاته لا يكون شيئا جديدا يصلح أن يكون نظرية متكاملة ثابتة لمسرح مصرى

جديد يراه دكتورنا الفنان ..

والواضح أن يوسف قد انفعل بعمق واعتصار ، وبتعلق وشغف بكل المكونات التى رآها فى المسرح أو قرأ عنها ، فتبلورت فى داخليته الفنية عدة انطباعات راكزة .. منها حتمية الكوميديا وضرورة النقد الاجتماعى النفاذ الساخر الذى غلب على طابع مسرحنا أخيرا .. وهو ما دعم به الفصل الأول من الفرافير .. ومنها إمكانيات التجريد وما أتاحه وأباحة اللامعقول من انطلاقات فكرية فى حدود المشهد الثابت .. ثم هذه المحاولات التى ترددت أخيرا لتحميل المسرحيات معانى مغرقة فى الرمزية .

اختمرت هذه التجارب المشاهدة فى المسرح عندنا مع قراءات يوسف عن إزالة الستار الوهمى عند بيرانديللو ، ونظرية برخت عن دور الجمهور بالنسبة للمسرح ، وأفانين اللامعقول بكل ما تفيض به من متناقضات جارفة .. وتجمعت عليه دفعة واحدة وهو يعتصر نفسه فى أزمة مدلهمة من أزمات الفكر التى تجابه كل فنان لا يطيق إلا البحث عن الحقيقة .. فإذا بها تنتج « الفرافير » مسرحية جيدة النسج مسبوكة الحوار غنية بالجهد تسندها بلورة فنية .. لكنها لا تحتكم إلى فلسفة متكاملة .. وإنما معاناة لأفكار شخصية لم يصل فيها صاحبها بينه وبين نفسه إلى رأى فطرحها على الجمهور ، ووراءه من التجارب الفنية ما يجعلها قابلة للعرض الدرامى ..

على أن الفرافير تأخذ فى المسرح صورة أبعد من ذلك . صورة تبرز موضوعها واضحا لا على أنه معاناة لأفكار شخصية مضنية .. وإنما على أنه قضية كونية أو ميتافيزيقية تمتد من بدء الخليقة وتنتهى إلى

ما بعد فناء الموت .. ويداخلها احتكام للعلم فى خاتمة قاطعة .. هى التى تدفع بالمعارضة فى وجه الموضوع .. وتدفع بيوسف إلى تلمس التفسيرات التى لا أقلها بل أقربها إلى منطقه أنه يعرض فنا ، وينتهى إلى نتيجة مخالفة لما يعتقده هو نفسه بغية أن يهز الناس إلى يقظات من الوعى المتزايد ..

والحقيقة أن الذى يبرز الموضوع فى صورة قضية واضحة المعالم والأبعاد هى طبيعة المسرح نفسه ، كفن من شأنه أن يعالج القضايا ويعرض المشاكل وقد يقدم الحلول .. ولكنه لا ينطق أبدا بأفكار شخصية متناثرة ولا يعبر إطلاقا عن تجربة ذاتية بحتة لمؤلفه ، على عكس القصة القصيرة أو حتى الرواية . ولهذا السبب بالذات رجم مسرح برناردشو بكامله .. ولهذا أيضا لم تأخذ « الفرافير » صورتها النهائية هذه إلا بعد الإخراج والتمثيل وما اقتضاه من تعديلات حتمية تقتضيها طبيعة المسرح ، قام بها يوسف نفسه على ضوء متطلبات الإخراج والتمثيل وأسلوب العرض الدرامى ذاته ، مما أحال الفرافير إلى هيكلها الممثل ..

وهذه فى الحق هى التجربة الجديدة التى يمكن أن ينطلق بعدها يوسف بطاقاته الفنية المتفتحة إلى تجسيد جديد لموضوعات تهز المشاعر والأحاسيس وتثير الخيال ، ولا تدور فى حلقة الفكر المطلق .. لأن المسرح فن يرتهن بتجاوبه مع خيال جمهوره ومشاعره وأحاسيس مشاهديه ، أكثر مما يرتهن بتجاوبه مع الفكر وحده .. وهذا واضح فى تقبل الجمهور للفرافير من جانبها الخيالى وأحاسيسها الاجتماعية أساسا ، فالنقد الصارخ والتجسيد الاجتماعى

هما وحدهما ترياق المسرحية ..

ويبقى الحديث عن الإخراج .. وهو ينطق بمقدرة فائقة للمخرج كرم مطاوع .. مقدرة تميزه بأصالة حقه وتمكن نفاذه من نص عسير يحتاج إلى مهارة ودقة ، ومحافظة على التفسير الأمين والمحايد أيضا لمسرحية كالفرافير . ولا سبيل إلى الإفاضة المكررة المعادة عن البراعة الفنية التى كشف عنها البطل المسرحى الجديد عبد السلام محمد ، أو المقدرة التى تلازم ممثلنا العتيد توفيق الدقن فى كل أدواره المسرحية .. وغيرهما من أبطال المسرح القومى .. سهير البابلى وناهد سمير .. ثم تفوق أبو زهرة فى دوره الخاطف ..

الدكتور شكرى محمّد عياد

من البطل إلى الإنسان

تعمد يوسف إدريس فى مجموعته القصصية الجديدة شيئين اثنين على الأقل : هذا العنوان الغريب « لغة الآى آى » ، ثم وضع تاريخ كتابة كل قصة فى نهايتها . أما العنوان فلنؤجل الحديث عنه قليلا ، وأما تواريخ القصص فلنستجب لدعوة الكاتب الضمنية ولنتأمل ماذا تبينه ..

سواء بدأت بأقدم هذه القصص « الورقة بعشرة » التى كتبت فى يناير ١٩٥٧ متقدما مع الكاتب فى الزمن ، أم اخترت مثلى الطريق العكسى بادئا بأحدثها « الأورطى » (مايو ١٩٦٥) ، فأنت لا شك مدرك السر فى حرص الكاتب على تسجيل هذه التواريخ على خلاف عادته فى مجموعاته السابقة . إن يوسف إدريس يدرك فى وضوح أن ثمة تغيرا أساسيا يجرى فى أدبه ، ويريد ان يساعدك على إدراك هذا التطور أو التغير . وعندما تقرأ المجموعة من هذه الوجهة ، فإنها تكتسب لديك قيمة جديدة زائدة على القيمة الفنية لكل قصة من قصصها .. إنها تصور قصة الكاتب نفسه ، قصة فنه . فليس فى حياة الكاتب — أى كاتب — شىء يستحق الاهتمام حقا إلا فنه . وقصة الفن هى قصة الأعماق التى تغذى فن القصة وتدفعه كالنباتات الخضراء إلى ضوء الشمس .

كاتب ملحمي :

والتاريخ الحقيقي ليوسف إدريس كاتبا للقصة القصيرة يبدأ سنة ١٩٥٣ ، لعل بعض البدايات سبقت ذلك ولكنه فى هذه السنة بالذات أخذ يكتب كتابة متصلة ذات طابع وأسلوب . كان فى أواسط العقد الثالث من عمره وكان يكتب ككاتب تام النضج . وكانت قصصه تبهر لا بجدة الرؤيا فيها فحسب ، بل بأنها كتبت فيما يبدو بلا أقل عناء ، وكأن كاتبها نشأ بين أسرة عجيبة من كتاب القصة القصيرة ، وتعلم منهم كيف يقص فى نفس الوقت الذى تعلم فيه نطق الحروف . والحقيقة أن يوسف إدريس كان يبذل جهدا شديدا فى كتابة قصصه ، وكان يفكر تفكيرا عميقا لا فى الهيكل العام للقصة فحسب ، بل فى الجملة والكلمة ، ولكنه عرف شيئين لا يعرفهما الكاتب عادة إلا بعد كثير من التجارب المرة : أن يصر على رؤياه الخاصة إلى القارىء فلا يسمح للأصوات الدخيلة بتشويشها أثناء عملية الكتابة ، وأن يجعل الألفاظ هى المرحلة النهائية فى عملية الأداء .. هى الرموز الدقيقة التى منها يعيد القارىء تركيب الرسالة .

ولعلك لو سألت يوسف إدريس فى تلك الأيام ماذا يريد أن يقول للناس ، لأجابك فى أغلب الظن : إنما أريد أن أضع أمامهم صورة حياتهم . وكان فى حياة الناس ، وخصوصا الطبقات الشعبية ، شقاء كثير ، وكان شقاؤهم يعالج أحيانا بأسلوب التعليم وأحيانا بأسلوب الفضح ، ولكن يوسف إدريس اختار أسلوب التصوير . ولعل وقوفه فى المشرحة واحتكاكه بالمرضى علمه أن يسيطر على حساسيته

فجاءت صوره موضوعية لم تهوشها الانفعالات . ولعل أيديولوجية متفائلة مسيطرة عليه آنذاك ، كانت تجعله لا يرى فى شقاء الطبقات الشعبية إلا مقدمة للخلاص ، فخلت صوره من الألوان القاتمة ، حتى حين عالج موضوعات قاتمة كما فى « العنكبوت الأحمر » أو « شغلانة » أو « المرجيحة » .

تلك كانت أيام « أرخص ليالى » ، ولا نعدو الدقة إذا وصفناها بأنها المرحلة الواقعية فى أدب يوسف إدريس . وقد كان كثير من إنتاجه فيما بعد استمرارا لهذه المرحلة الأولى .. استمرارا متفاوت القيمة ، لأن الكاتب فى هذه الأثناء كان يتغير ، كانت رؤياه تتغير ، وكان يبحث — تبعا لذلك — عن قالب آخر وأسلوب آخر .

الإسلوب الملحمى :

ولعل يوسف إدريس قد تأثر تأثرا غير قليل بدعوة الأدب الهادف ، ولكن طبيعة الفنان الأصيل فيه لم تكن لتطاوعه على تحويل فنه القصصى إلى تمارين هندسية لإثبات « مطلوب » معين . إنما التغير الأساسى الذى حدث له فى هذه الفترة هو أنه تحول — إلى درجة كبيرة — من كاتب واقعى إلى كاتب ملحمى ، وقد يكون لهذه الكلمة الأخيرة وقع غريب نوعا فى هذا المقام ، فلا بأس من شىء من الشرح . إن الرؤيا الملحمية للحياة تقوم على الإيمان بوجود الأبطال .. أبطال لا يتسلل إليهم شىء من الضعف الإنسانى إلا بالقدر الذى يتغلبون عليه فى يسر ليظهر مبلغ قوتهم . وليس الأبطال فى الملاحم أفرادا ، ولكن البطولة فكرة تتغلغل فى العمل الملحمى كله .

فنحن لسنا أمام بطل أو أبطال معدودين ، بل أمام عالم من الأبطال ، منهم الأبطال الصغار ومنهم الأبطال الكبار ، ولكنهم جميعا يأخذون من هذه البطولة بنصيب . ولذلك فإن ظهور الأعمال الملحية يرتبط بفترات من تعاظم الوعى الجماعى ، وسيطرة الشعور بقدرة الجماعة على تحقيق أعمال خارقة . وقد التقط يوسف إدريس هذا الشعور بعد ثورة يوليه ١٩٥٢ وبعد العدوان الثلاثى سنة ١٩٥٦ على وجه الخصوص . وظهرت الرؤيا الملحمية فى أعماله التى بدأت تميل إلى شيء من الطول ، ومنها ما لمس موضوع الثورة وجرب السويس من قرب مثل « قصة حب » و « الجرح » ، ومنها ما كان موضوعه بعيدا كل البعد عن الثورة والحرب ، ولكنه ملحمى رغم ذلك ، لأنه يعبر عن رؤيا مصرية للبطولة ، قوامها قوة احتمال خارقة وإصرار عنيد وذكاء لماح وطيبة أصيلة برغم كل ما أصابها من أفاعيل الزمن . وإلى هذه المجموعة تنتمى رواية « الحرام » ، كما تنتمى قصص مثل « الغريب » و « المحفظة » و « أبو الهول » . وإليها تنتمى أيضا أول مسرحية ليوسف إدريس ، « اللحظة الحرجة » .

وكما تظهر الرؤيا الملحمية فى هذه الأعمال ، فإن الأسلوب الملحمى يتسلل إليها ويكاد يغلب باندفاعه وتدفقه على البساطة الواقعية الأولى . وكثير من أعمال يوسف إدريس فى هذه الفترة يمكننا أن ننظر إليه على أنه شذرات من ملحمة ضخمة .. ملحمة الشعب المصرى فى مقاساته وانتصاره .

والعمل الرائع الذى لم يكتبه يوسف إدريس فى هذه الفترة (ولعله كان يصبح فى ميزان الزمن أرجح من كل أعماله التى كتبها فعلا) هو

هذه الملحمة الضخمة التى تستطيع بامتداد أبعادها أن تعبر عن رؤياه الجديدة .

تجارب :

وهذا يوسف إدريس مقبل على تحول جديد ، والظاهر أنه أكثر وعيا بتحوله فى هذه المرة ، بدليل هذه التواريخ التى يذيل بها قصصه . وسيسترعى نظرك أن هناك قصة واحدة عليها تاريخ ١٩٥٧ ، وهى قصة « الورقة بعشرة » ، وقد تتساءل كما تساءلت أنا ، لماذا أسقط الكاتب هذه القصة من مجموعاته السابقة ووضعها فى هذه المجموعة ؟ فالواقع أنها من أضعف القصص التى كتبها يوسف إدريس ، وقد كان فى استطاعته أن يقرر تركها للنسيان أو أن يثبت على هذا القرار ، وبيدى لا بيد عمرو . وقد لا يكون إثباتها الآن محض أنانية أو غرور منه ، بل حرصا على أن يقدم لنا فى هذه المجموعة نماذج من أساليبه كلها ، وكأنه نظم معرضا صغيرا ليعرف أذواق الجمهور .

وتشبه « الورقة بعشرة » ، ولا تفضلها كثيرا « معاهدة سيناء » . قصة المكنة الروسية التى تعطلت فجىء لها بقطعة غيار أمريكية ، ولكن الخبيرين الروسى والأمريكى اختلفا على من يقوم بتركيبها فبقى المصنع معطلا ، إلى أن كان ذات صباح ففوجىء الجميع بالمكنة تدور ، ومن ورائها « النمس » أو محيى الدين ، الذى « رغم تزويغه من الشغل إلا إنه دائما حلال المشاكل . عمل مع ماشا فالتقط منه الصنعة ، وعمل مع الألمان فتعلم الميكانيكا ، ورغم هذا فيدوبك كان

يفك الخط ، ولكنه كان يقرأ الصحف بمهارة » .

والشىء الذى قد تدهش له أن هذه القصة تحمل تاريخ ديسمبر ١٩٦٣ ، ولكن دهشتك تزداد حين تلاحظ أن هذا التاريخ يميز ثلاث قصص أخرى من قصص هذه المجموعة ، متفاوتة الأسلوب والقيمة . وكأن الكاتب كان يجرب ويجرب لعله يهتدى إلى أسلوب جديد ، فمن الواضح أن رؤياه قد تغيرت ، أو أنها آخذة فى التغير ، وأن الأسلوب الملحمى لم يعد صالحا للتعبير عنها . يجرب الكاتب هذا الأسلوب « كأنما ليتأكد » ، ثم يعود إلى تجربة الأسلوب الواقعى فى « الزوار » ، ومع أنه يكتب هنا قصة جيدة فإنه لا يستريح ، ويجرب أسلوب المنولوج الداخلى فى « حالة تلبس » ، ثم الأسلوب نفسه ، بجرأة أكبر ، فى « قصة ذى الصوت النحيل » . ويبدو أنه قد بدأ يستقر على هذا الأسلوب ، فهو يستعمله بعد ذلك بتوفيق كبير فى « هذه المرة » (صيف ١٩٦٤) — تصوير ميكروسكوبى لخواطر زوج مسجون أثناء زيارة زوجته الجميلة — وفى « لأن القيامة لا تقوم » (مارس ١٩٦٥) ، وهى خواطر طفل يتفتح وعيه على مأساة الفقر والجنس فى حياة أمه الأرملة ، وهو ينام مع إخوته الصغار تحت سرير الخطيئة « صورة واقعية إلا أن الرمز فيها لا يخفى » .

التحول الجديد :

إن الأزمة الداخلية للإنسان — أكثر من انتصاراته — هى التى تشغل يوسف إدريس فى أعماله الأخيرة . وقصة العنوان « لغة الآى آى » هى تعبير عن اصطدام الرؤيا الملحمية برؤيا الأزمة ، أو النقل بالرؤيا

الحديثة ، لأن الأدب الحديث والفن الحديث بعامة تسيطر عليهما هذه الرؤيا نفسها ، وهي العامل الرئيسي فيما نقرؤه أو نقرأ عنه من تجريب دائم في التكنيك . ولعل اختيار العنوان الغريب لهذه القصة ، وكذلك الأسطر الصوتية التي تتخلل مواضع منها . هما نوع من المسايرة لهذا التكنيك الحديث . ولكنها مسايرة تبدو غريبة ، لأن القصة (هذه المرة بغير تاريخ) لا تزال تتمسك بالأسلوب الملحمي في جملها المتدفقة الطويلة ، وفي قربها — لا تزال — من الواقع المعقول ، وفي عظمة بطليها : فهمي ، الطفل الفلاح العبقري ، ومحمود الحديدي ابن الصراف الذي أصبح عالما في الكيمياء ورئيس مجلس إدارة لإحدى المؤسسات الكبرى . وفي عذاب هذين البطلين أيضا ، فهمي بالسرطان الذي نشأ عن إصابته بالبلهارسيا وسوء علاجه ، ومحمود بانشغاله بنفسه عن الناس جميعا انشغالا جعله يحس أنه أشبه بميت ، بل أقرب إلى الموت من فهمي صديقه القديم . ولكن هذا العذاب بالذات هو ما يعجز الأسلوب الملحمي عن علاجه ، وخصوصا في إطار قصة قصيرة . ولهذا تبدو لنا تصرفات محمود الحديدي في كثير من المواقف غير مقنعة ، أو على الأقل مفاجئة ، ونقف حائرين أمام الخاتمة : محمود الحديدي العظيم وهو يحمل صديقه الهالك خارجا من الحي الأنيق في جوف الليل ، فلا ندري أهو انتصار ، أم مجرد احتجاج بطولة ، أم مجرد انفجار .

أما القصة الأخيرة «الأورطي» فلعلها أكثر إخلاصا لمفاهيم الحداثة في الأدب . فالكاتب قد تخلص تماما من التسلسل المنطقي للأحداث ليقدم لنا أسطورة لا يقنعنا بها إلا مجرد استعدادنا لقبولها . إنسان

يجرى بلا أحشاء ، والكاتب يقصد إلى هذه الأسطورة مقصدا مباشرا فلا يلتفت إلى التفاصيل التى تهتم بها الكاتب الواقعى ، يمهد لها ويدقق فيها ويحكم ربطها بخيوط القصة . هناك جزار مثلا .. ولكنه يظهر فجأة : « والتفتنا فوجدنا الجزار قريبا » ويوصف بكلمتين اثنتين : « الجزار الشاب البدين » . والوصف الواقعى فى أول القصة مهمته أن يستدرجك ، حتى إذا وجدت نفسك فى وسط الأسطورة كان عليها أن تقنعك بذاتها والأسلوب الذى تتتابع جمله القصيرة فى إيجاز شديد يشبه الثرثرة مهمته أن ينوم عقلك الواعى فتستعد لقبول الأسطورة . والنتيجة ان تقصر القصة إلى ست صفحات ، ولكننا نشعر أن الكاتب قال فيها ما كان يعجزه أن يقوله فى ستين صفحة .

هل اهتدى يوسف إدريس إلى أسلوبه الجديد ؟ وما قيمة هذا الأسلوب ؟ سؤالأن مختلفان . أما عن السؤال الأول فلعلنا لا نخطىء إذا أجبنا بنعم . وأما عن السؤال الثانى فهل يسعنا أو يسع أحدا غيرنا أن يدعى أن الأدب الحديث والفن الحديث كله هراء ، أو ينكر أن قصة مثل « الأورطى » تمس فى نفوسنا أوتارا لا تمسها غيرها من قصص المجموعة ؟.

محمود أمين العالم

١

اللحظة الحرجة

البطولة الإنسانية ليست موقفا فرديا تحكمه المصادفة وتدفعه المشاعر العمياء ، وتتألق على ملامحه الخارجية أضواء زاهية بلهاء . وليست البطولة معجزة خارقة تندفع فى جلال وكمال مطلقين لا يعتورها خطأ أو نقيصة ، ولا تثقل اندفاعها معاناة لعقبة ، أو إدراك لمسئولية ، أو وعى بهدف ، وإنما هى جهد إنسانى متعقل فيه اندفاع وفيه صراع ، فيه تقدم وفيه تردد ، فيه عذاب وأشواق ومخاوف ، فيه ابتسامات وتضحيات ودموع ، فيه قوة وفيه طيوف ضعف ، فيه إشراق وفيه ظلال .

والبطولة دائما ليست بطولة فرد .. مجرد فرد معزول يعيش فى نفسه ولنفسه ، وإنما هى بطولة جموع بشرية تعيش وتبنى وتتطلع وتجاهد . ولكن البطولة تتجسد دائما وتبرز دائما فى فرد ، وجذورها الضاربة فى أعماق هذا الفرد لا تنمو ولا تنضج ولا تتفتح إلا بمقدار ما تتغذى بما حولها من حكمة الجموع .. ودفئها وتراثها وحيويتها ، إلا بمقدار ما تعى بما حولها من ضرورات اجتماعية .

واللحظة الحرجة مسرحية أخيرة ليوسف إدريس ..

وهى لحظة حرجة فى حياة إنسان عادى .. شاب فى مقتبل حياته ،

بطولته بطولة بسيطة لا خوارق فيها ولا مطامع . إنها مجرد اندفاعة صادقة مع شاب فى مثل سنه ، اندفاعة يشاركه فيها الآلاف من أبناء وطنه لصد عدوان استعمارى غادر على بلاده . وفى هذه الاندفاعة لا نستشعر هذه العفوية التى استشعرناها من قبل فى قصة يوسف إدريس القصيرة « الجرح » . ففى مثل سن هذا الشاب اندفع شباب آخرون فى هذه القصة القصيرة .. اندفعوا نحو بور سعيد يحركهم رد فعل حسى خالص ، يتمثل فى حركة يد تندفع فى عفوية نحو جرح فوق جبين ، وكانت بور سعيد هى هذا الجرح . وكان اندفاع هؤلاء الشباب مجرد رد فعل حسى نحو هذا الجريح الكبير . أما فى هذه المسرحية فالشاب داخل بور سعيد نفسها ، وهو يندفع من أجل حمايتها والدفاع عنها ، واندفاعته اندفاعة واعية تعرف طريقها ، وتتبين هدفها ، وتتحمس له الحماس كله . ولكن ما يلبث أن يتغلب الخوف على الاندفاع ، وتتضخم نوازع التردد على دوافع الإقدام.. ويقوم بين الشاب وبطولته سد وهمى من مشاعره الخائرة .

ومن حقنا أن نتساءل منذ البداية .. لماذا اختار يوسف إدريس هذا النموذج دون سواه ، الذى لا نحس فيه بحرارة تجربة بور سعيد ولا بعطر بطولاتها . وفى بور سعيد كان الأطفال والنساء والرجال يقاومون فى بسالة ، ويبذلون حياتهم وسعادتهم فى سخاء . وما كان أيسر الأمر لو مد يوسف إدريس قلمه الفنان فاختار من آلاف هذه البطولات نموذجا أكثر تعبيرا عن تجربة بور سعيد . فلماذا يقف بنا عند هذا النموذج الخائر ؟ ولماذا ينتقى من آلاف الأسر المجاهدة أسرة تحتجزها رغبتها فى الطمأنينة والاستقرار عن أن تقوم بواجبها

نحو مدينتها ونحو وطنها ؟

الواقع أن يوسف إدريس ما أراد أن يلخص لنا فى مسرحيته تجربتنا فى بور سعيد ، وإنما أراد أن يتخذ من مناسبة بور سعيد مسرحا ليعبر فيه عن فكرة ، ليصور فيه تجربة نفسية عامة . إن المسرحية لا تنتسب إلى بور سعيدنا بقدر ما تنتسب إلى كل بور سعيد أخرى . وهى لا تنتسب إلى سعد بطل هذه المسرحية وحده وإنما إلى كل سعد آخر ، وإلى كل نفس إنسانية أخرى تعبر عنها نفسية سعد ، وملابسات سعد العائلية ..

ويوسف إدريس ما أراد أن يصور لنا فحسب لحظة حرج فى نفس إنسان .. لحظة تردد وضعف . وإنما أراد كذلك أن يتابع معنا منحنى البطولة فى نفس إنسان ، كيف يتردد وكيف يندفع ، وكيف يحجم وكيف يقدم . كيف يتضاءل الاقتناع فى نفسه ثم كيف ينمو وينضج ، وكيف يصبح التشكك والتردد الفكرى والعاطفى يقينا وحسما فى النهاية .

وقد نحمد ليوسف إدريس شجاعته الفنية والاجتماعية لاختياره هذا النموذج الخائر ، رغم أنه يسلبنا اعتزازنا وفخرنا بمواقفنا البطولية فى بور سعيد . فلقد أراد يوسف فيما أعتقد أن ينتقد بعمله الفنى هذا أعمالا فنية أخرى يغالى مؤلفوها فى إسباغ ثوب خرافى على شخصياتهم مما يجعلها أقرب إلى أبطال الأساطير المبرأين من كل نقص أو رذيلة . أراد يوسف إدريس أن يدافع عن إنسانية الإنسان ، عن إنسانية البطل ، عن ضعفه وقوته ، عن حقيقته الصادقة . فما أكثر ما زيفت معانى البطولة ومعانى الإنسان ، فهو إما سلبى منهار متحلل وإما

إيجابي عملاق يتفجر حزما وحسما ونقاء .. ولا توسط بينهما . وقد لا يقتل الصدق الفني غير هذه الإطلاقية وهذا التجريد في اختيار الشخصيات ، فالفنان الذي يعزل شخصياته عن فرديتهم ويغرقهم في بطولة جماعية خارقة ، والفنان الذي يعزل الفرد عن واقعه الاجتماعي ويجعله حبيس متاهات نفسه ، كلاهما يزيف معاني الإنسان ومعاني البطولة .

أراد يوسف إدريس أن يخلص أدبه من هذا الزيف ، وأن يحرص على الصدق في تصويره لواقع النفس البشرية . وهذا أمر كما ذكرت نحمده له ، إلا أن يوسف إدريس في الحقيقة غالي في الاهتمام بالجانب النفسي لشخصياته مغالاة أبعدت بهم وبه إلى حد كبير عن الإطار الاجتماعي الذي تتحقق به وحده صحتهم النفسية ، وينبع منه وحده بطولتهم وخلاصهم الحقيقي . ولهذا كانت النافذة التي فتحها لشخصياته في نهاية مسرحيته ، نافذة ذاتية تطل منها ظلال الكرامة الفردية والرغبة في الانتقام الشخصي ، أكثر مما تتوهج فيها أنفاس الوعي الصحيح والحكمة الجماعية ودفء الارتباط بالناس .

ولعل فلسفة يوسف إدريس في هذه المسرحية لا تختلف كثيرا عن فلسفة سارتر في مسرحية موتى بلا قبور . حقا إن المسرحيتين تختلفان تماما في الموضوع والمعالجة والهدف ، ولكن تجمعهما لمسة فلسفية متقاربة ، فسارتر في هذه المسرحية يختار من حركة المقاومة الفرنسية لحظة حرج كذلك ، لحظة تخاذل وتردد وخوف ترتعش بها نفوس طائفة من أفراد حركة المقاومة اعتقلتهم السلطات النازية وواجهتهم بألوان من التعذيب بهدف دفعهم إلى الاعتراف بشخصية

قائدهم وبالمكان الذى يختفى فيه . وينهار أحدهم مما يدفع بهم إلى قتله قبل الإدلاء باعترافه ، أما الباقون فيقاومون التعذيب بمستويات مختلفة رغم ما يجتاح نفوسهم من مخاوف ومشاعر هابطة . على أن النتيجة الفلسفية التى تستخلصها من مقاومتهم للتعذيب ، وتحايلهم على السلطات حتى لا تستلب منهم معلومات مفيدة ، لا تخرج عن أن تكون دفاعا وتوكيدا للكرامة الشخصية ، لا دفاعا واستبسالا من أجل هدف كبير .

وفى مسرحية يوسف إدريس نواجه حدثا مسرحيا مختلفا . فسعد الشخصية الأولى فى المسرحية يتهيأ للسفر إلى العريش لمواجهة أعداء بلاده . ثم لا يلبث أن يحتجزه باب يقيمه والده بينه وبين سفره ، ونتبين بعد ذلك أن الباب لم يكن مقفلا ، وأن سعد كان يعرف ذلك أو على الأقل كان فى مقدوره أن يفتحه فى يسر ، وأن الباب الحقيقى الذى احتجزه عن السفر هو خوفه وجبنه . وتمضى بنا المسرحية فيحتل المعتدون بور سعيد نفسها ، بل يقتحم أحد جنودهم بيت سعد ويقتل والده . ويتحرر سعد من خوفه ، من الباب النفسى الذى يتستر به ، فيقتل هذا الجندى وينطلق إلى المعركة .. لا ينطلق فى الحقيقة إلى هذه المعركة حاملا بقيمها ، مدافعا عن أهدافها ، بل ينطلق لينتقم لوالده ، ليحرر نفسه من بقايا خوفه وجبنه ، ليختبر نفسه ، ليؤكد ذاته . ينطلق فوق جثة والده ومشيعا بزغاريد أمه وكلماتها المشجعة وفرحتها بميلاد ولدها من جديد .

إن الموضوع مختلف فى المسرحيتين ولكن فلسفة واحدة تجمع بينهما . إن الصمود والمقاومة والانطلاق ، وإن البطولة مجرد توكيد

للذات ،فسعد فى مسرحية يوسف إدريس لم يكن ينقصه الاقتناع العقلى بالأهداف الوطنية التى تدعوه للانطلاق ولكنه جبن ، ثم كان تخلصه من جبنه خلاصا نفسيا بحتا توجهه وتغذيه جثة أبيه وكلمات أمه وزغاريدها ، ودوافع توكيد الذات واختبارها .

فى ختام المسرحية فقدت المعركة الوطنية دلالتها أو اختفت أو على الأكثر تضاءلت ، وأصبحت مجرد مناسبة ، مجرد مجال لتوكيد الذات وإثبات كيانها ..

هذه هى معالم البطولة فى مسرحية يوسف إدريس ، معالم نفسية بحتة لا نتبين جذورها وموجهاتها الاجتماعية العميقة .

وما أجدرنا الآن أن نقوم بتحليل المسرحية لنتبين مدى صدق هذه الأحكام .

تنقسم المسرحية إلى فصول ثلاثة ، ويستغرقنا الفصل الأول فى تقديم شخصياتها ، وفى تصوير واقعها الاجتماعى ، وفى طرح الخطوط الأولى للحديث المسرحى . ثم نستكمل هذه العناصر جميعا فى الفصل الثانى ، فنحن لا نتعرف تعرفا كاملا على هذه العناصر فى الفصل الأول ، وإنما تنمو فى وجداننا وتبرز أكثر فأكثر فى الفصل الثانى . بل تتضح لها فى هذا الفصل جوانب جديدة لها . وفى الفصل الثانى كذلك يتعقد الحدث المسرحى ثم يفصح عن نفسه فى الفصل الثالث ، وتنمو معه بحق أغلب الشخصيات ، وتبلغ المسرحية غايتها .

يستهل المؤلف فصله الأول بتقديم الشخصية الأولى وهى سعد ، وهو شاب تعدى العشرين بقليل كما يذكر المؤلف فى مقدمة الفصل

الأول ، لا تحس أن فى داخله طاقة متوهجة تشع من عينيه وملامحه . تحس من خلال حديثه أنه ساخط على شيء مجهول ، وناقم على العالم من أجل ذلك « الشيء » . ولكننا فى الحقيقة لا نتبين هذا فى الفصل الأول والثانى على الأقل ، أما الفصل الأخير فتبرز لنا حقيقة خوفه وجبنه وتردده ، رغم مظاهر الشجاعة والإقدام التى تزخر بها كلماته الوطنية الزاعقة .

فى البداية نتعرف عليه شابا وطنيا متحمسا ، يتطوع فى فرق المقاومة الشعبية ويستعد للسفر إلى العريش مع صديق له لمقاومة العدوان ، ونستشعر فهمه العميق للقضية الوطنية ، ونشاركه فى ثورته على أمه التى كانت تحاول أن تثنيه عن عزمه وأن تمنعه من الانخراط فى صفوف حركة المقاومة خوفا على حياته . وفى الفصل الثانى نعرف أن تحمسه الوطنى ليس تحمسا طارئا ، فما أكثر ما شارك من قبل فى مظاهرات وطنية وعاد إلى بيته ممزق الثياب ، ولكننا نعرف كذلك فى الفصل الأخير أن خلافه مع والدته خلاف عميق الجذور يرجع إلى سنوات بعيدة من طفولته ، عندما منعته أمه من تعلم السباحة ، وها هى ذى اليوم تسعى للحيلولة بينه وبين قيامه بواجبه الوطنى .

حقا إننا نحس أن القضية هى قضية شاب يريد أن يحرر ذاته من سيطرة أسرته عليه ، يريد أن يحقق ذاته وأن يستشعر رجولته . ولم يكن تطوعه وعزمه على السفر إلى العريش إلا مظهرا لهذه الرغبة فى التحرر والنضج الذاتى . إنه ليصارح والده فى الفصل الثانى بأنه يريد أن يمتحن نفسه « عاوز اعمل حاجة ، عايز امتحن نفسى ، عايز اشوف ساعة الجد الواحد يبقى ازاى » ولكننا لا نستطيع أن نقف

فحسب عند هذه المعانى النفسية فأحاديثه مع والدته ووالده وسامح زميله فى لجنة المقاومة أحاديث زاخرة بالنضج السياسى والوعى الوطنى والتعرف الوطنى ، والتعرف العميق على حقيقة أهدافنا القومية . وأحاديثه كذلك مشبعة بالحماس والصدق لا نلمس فيها تهويلا خطابيا ولا مغالاة عاطفية إلا فى بعض الفقرات القليلة . إنه يؤكد لوالده « احنا الجيل اللى هزم الانجليز ، واحنا اللى ح نردهم برضه ونهزمهم » . وعندما يقول له والده إن اعداءنا فى داخلنا ، يرد عليه بقوله « الأعداء جوه ، ظل الأعداء اللى بره ، إن أعداءنا اللى جوانا هم الاستعمار برضه ، هم الانجليز ، وإذا غلبنا الأعداء اللى بره حنغلب ظلهم اللى جوه » ويقول لوالده كذلك « أنا شايف ان مصر عندك هى عيلتنا بس ، عندى أنا عيلتنا الحقيقية هى مصر ، وعيلتنا فى خطر ، فلازم ندافع عنها » . وعندما يقول له والده « مصر دى ايه ده ؟ مصر دى كانت خلقتك واللا ربتك واللا علمتك واللا قاست عشانك ؟ أنت ابنى أنا » . يرد عليه قائلا « مش أنت اللى ربتنى بس ، كل الناس ربونى ، وانت ما علمنتيش القراية والكتابة اللى علمنى مدرس مصرى الخ » وعندما يسأله والده عن الناس الذين يتحدث ويدافع عنهم ويضحى من أجلهم يجيبه « الناس اللى سلفوك وانت فقير .. واللى اشتغلت عندهم وانت صبى ، واللى اشتغلوا عندك لما كبرت ، واللى بنوا بيتنا وبيضوه ، واللى بيصطادوا السمك وبيزرعوا الرز » ولكن رغم هذه الكلمات الجميلة الواعية ، فإن المؤلف يمهد تمهيدا خفيفا متمهلا يكشف حقيقة سعد منذ البداية . فعقب مناقشة حامية بينه وبين والده حول التطوع يتحول سعد إلى الشباك ليغازل جارته ويقبلها فى

الهواء ، ويحدد لها موعدا للقاء . وفى بداية الفصل الثانى نتابع نقاشا بينه وبين زميله سامح حول الخوف ، لا يتضح لنا منه جبن سعد ، وإنما نتبين من خلاله فهمه الواقعى لمعنى الجبن . فعندما يسأله سامح « تفتكر أنا جبان عشان شوية » يرد عليه سعد (فى عصبية !) لعلها تخفى حقيقة خوفه « إيه الكلام ده ؟ وأهم شوية الخوف دول هم الشجاعة .. شوية الخوف دول هم اللى بيعملوا أشجع الشجعان .. هم المصل الواقى ضد الجبن الخ » . وعندما يحدث سعد أخاه مسعد عن عزمه على السفر مساء إلى العريش دون إخبار والده ، يقول له أخوه « طب وانت خارج حاسب قوى ، اوعى تعمل صوت لحسن الراجل يصحى ويحوشك » ويوحى لنا هذا القول بأن سعد تعمد إحداث ضجة عند سفره أيقظ بها والده ووالدته ، وحال هذا دون سفره .. وفى الفصل الثالث يرد سعد على طرقاته المتوالية على الباب المقفل وصراخه المتصل « افتحوا الباب » يرد عليه مسعد بقوله « علـى إيه ؟!.. ما تزقه » ولكن هذا الرد يمر فى هدوء دون أن يثير انتباه أحد .

على أنه لم تتضح لنا تماما حقيقة جبن سعد وحقيقة الباب إلا فى مناقشة صريحة بين والد سعد ووالدته فى الفصل الثالث . فوالده فى نهاية الفصل الثانى ينجح فى إدخاله فى غرفته وغلق الباب عليه بالمفتاح حتى يحرمه من السفر إلى العريش . وفى هذه المناقشة بين الوالد والوالدة فى الفصل الثالث نتبين أن هذا الباب لم يكن إلا حاجـزا موهوما ، حاجزا من مشاعر سعد الخائرة ، فالباب لم يكن مقفولا لأن كوالين البيت جميعها فاسدة ، وجميع من فى البيت يعرفون ذلك باستثناء الحاج نصار ، ولهذا كانت طرقات سعد على الباب وصرخاته

وشتائمه مظاهر مفتعلة للتمويه وإخفاء حقيقة جبنه . على أن المؤلف في الحقيقة لا يقطع لنا بحقيقة معرفة سعد بفساد كالون الباب ، وبأنه لم يكن مقفلا ، إنه لا يؤكد لنا معرفته ولكنه لا ينفي كذلك هذه المعرفة ، بل يلقي ظلالا غائمة في الموقف تدفعنا إلى التساؤل «أيعرف أم لا يعرف؟» ويصبح هذا السؤال هو مشكلتنا أمام شخصية سعد . إلا أننا نتأكد من جبن سعد بأكثر من دليل آخر . فكان في مقدوره أن يطلق الرصاص على الكالون ولو لم يكن يعرف بفساده ، ولكنه لم يفعل . ونحن نشاهده في الفصل الثالث بأعيننا عندما يداهم البيت جندى بريطاني ويقتل والده ، نشاهده وهو يخلع ملابسه العسكرية ويخفيها في صندوق ، ثم يختفي هو نفسه كذلك في الصندوق تارة أو تحت السرير تارة أخرى ، أو يدعى المرض فوق السرير تارة ثالثة . وفي نهاية المسرحية يعترف بجبنه ، جبنه حتى الانتحار ، ولكنه يتحرر من هذا الجبن بعد مصرع والده ، بل يحرره مصرع والده كما تحرره كلمات والدته المشجعة ، فيتصدى للجندى البريطاني ويقتله ، ثم يندفع خارج البيت ليشارك في المعارك الدائرة .

أما الشخصية الثانية في المسرحية فهي شخصية والده الحاج نصار . وهو حرفي صغير في الستين من عمره يمتلك ورشة نجارة يعمل فيها ابن له من زوجة سابقة هو مسعد . وللحاج نصار تاريخ طويل شاق في الكفاح من أجل لقمة العيش ، من أجل الاستقرار والسعادة . بدأ يعمل وهو في التاسعة من عمره ، وظل يكافح سنوات طويلة حتى أصبحت له هذه الورشة وهذه العائلة ، وأصبح له ابن يتعلم في كلية الهندسة هو سعد ، وقد تفاجئنا شخصية الحاج نصار في

مستهل المسرحية بقسوته وجفائه فى معاملته لزوجته ، إلا إننا سرعان ما نتبين ملامحه الحقيقية خلف هذه القسوة وهذا الجفاف . نتبين خفة روحه ورقة قلبه وضعفه العاطفى أمام رغبات أبنائه ، وخاصة أمام ابنته الصغيرة سوسن . إنه لا يرد لها طلبا .. إنه يجعل ظهره صهوة حصان تركبه ، ومن صوته صهيلا يثير فى نفسها البهجة . وهو يجلس يغنى لها الأغانى الشعبية ، وهو يتحمل إهانات أبنائه أحيانا فى بساطة ورحابة صدر واستعلاء ، ويحْيلها إلى سخرية بهم ، يتحملها حيالهم . وحفظا للاستقرار العائلى وفى معاملته لبقية أبنائه تلمع النكات الصغيرة وسط ركام من كلماته الحادة . والحاج نصار حريص الحرص كله على استقراره العائلى . إنه لا يرى غير ورشته وغير بيته وغير أبنائه . العدوان الاستعمارى ، أين هو ؟ هذا تخريف ، ومصر .. أين هى ؟ إنها هذا البيت . وهو يسخر من تطوع سعد فى حركة المقاومة ويفسره له بأنه تطوع لأنه — فاضى — ولأن أصحابه — عملوا كده — ولأنه — فرحان بالبندقية — ولأنه — مش مضطر يأكل عيله — وهو يرى أن أعداءنا الحقيقيين فى داخلنا . وهو يحب وطنه ، بل يقتنع عقليا بكلمات سعد ، ولكنه قلبه الراغب فى الاستقرار لا يقتنع « فحب الوطن — كما يقول لابنه — من الإيمان . ولكن الحب شىء والموت شىء آخر » وهو يقول لسعد « إنت مصر بتاعتى » وعندما يسأله سعد « انت عايزنى مره والا راجل ؟ » يجيبه الحاج نصار فى بساطة وصدق « أنا عايزك مهندس » . إنه مخلص لأحلامه ، أحلام الحرفى الصغير الذى يتطلع إلى الطبقة الوسطى . وعندما ينجح فى الفصل الثانى وبداية الفصل الثالث فى احتجاز أولاده جميعا فى بيته رغم القتال الدائر فى

المدينة ، يهتف من أعماق قلبه « الحمد لله » ألف حمد لك يارب .. ألف حمد .. الهوجه دى كلها والولاد الاتنين تحت باطى .. رجالتك تحت سقفك يا نصار » .. ولا يكاد يتبين الحاج نصار حقيقة ما يدور حوله إلا فى نهاية الفصل الثالث عندما تقترب المأساة من بيته من حياته الشخصية ، عندما يدخل عليه أحد الجنود الإنجليز فيصيبه فى مقتل برصاصة من مدفعه وهو يؤدى الصلاة ، وعندما تنكشف له الحقيقة صرخ فى وجه الجندى البريطانى « انت عدوى ولانيش دارى .. أنا شايفك يا كلب .. بس يا خسارة بعد فوات الوقت .. بقى ما تفتحش إلا على رصاصة يا نصار .. تستاهل ..دا الاعمى اللى ما يشوفش عدوه .. وانا عشت طول عمرى أعمى . دلوقت بس فتحت » ويقول لابنه سعد وهو يموت « أصل اللى رباك يا بنى كان جبان ، ميت من الخوف عليك . وما تطلعش ليه انت ميت من الخوف على نفسك .. يلعن أبو اللى رباك ، يلعن أبويا انا » ويتبين وهو يموت سر حزن كان يغيم على نفسه عقب قفله الباب على ابنه سعد ، حزن غامض لم يكن يدرى سببه ، فيتبين أنه كان حزين لأن ابنه سعد طاوعه ولم يعصه ، فيقول لابنه سعد « تعرف لو كنت خالفتنى ، وخرجت غصب عنى ، يمكن ما كنت زعلت ، كنت يمكن .. بينى وبين نفسى فرحت ».

أما الشخصية الثالثة فى المسرحية فهى شخصية مسعد ابن الحاج نصار من زوجته السابقة أم محمود . ويبرز لنا مسعد فى بداية المسرحية بشخصية مزدوجة شخصيته .. مع والده وشخصيته مع زوجته فردوس وأخيه سعد ، فهو مع والده يبدو أبله ، يكرر كلام محدثه قبل أن يتمكن من تفهمه والرد عليه ، أما مع زوجته فهو

شخصية عاقلة متزنة فيه حكمة وشهامة وغيرية . وهو يحمل عبء الورشة ومسئولية البيت ، ويضحي برغباته من أجل مطالب أخيه سعد الجامعية ، ويؤكد لزوجته فردوس أنه سعيد لأنه يعطي ولا يأخذ . وهو يفتعل العنف أحيانا فى معاملته لزوجته ولكنه عنف ينطوى على حنان ومحبة . وهو ينصت لكلمات سعد الوطنية ويتقبلها فى بساطة وحماس صادق رزين ، ويدافع عنه وعن آرائه أمام والده رغم إهاناته وتجريحه له . وهو يعقب على كلمات سعد تعقيبا يكشف عن طبيعته العملية الجادة « الكلام حلو يا جدعان ، بس الرك على التنفيذ » بل يطلب من سعد أن يصحبه معه إلى ميدان المعركة ، وهو يشجعه على الذهاب سرا وينصحه بالحذر ويعده باللحاق به . وعندما يبلغ المعتدون بور سعيد يشارك فى بساطة كذلك فى مقاومة العدوان ، ويصاب في يده برصاصة . وفي نهاية المسرحية يقف بشجاعة ليفصح لأخيه حقيقة جبنه ، ويساعد أخاه سعد على أن يطهر نفسه من بقايا جبنه ويواجه الجندى البريطانى فى شجاعة .

أما الأم هنية فهى شخصية مستسلمة فى البداية ليس لها غير مطبخها وخدمة بيتها وزوجها وأولادها ... وهى تتحمل كلمات زوجها الجافة فى صبر ولكنها تكن له الاحترام والحب . فهو رجلها وهى كزوجته تخشى أن يصيب أبناءها مكروه . ولهذا تقف فى وجه تطوع سعد فى حركة المقاومة وفى وجه سفره إلى العريش ، يدفعها إلى ذلك الخوف والإشفاق عليه . وسعد يتهمها بأنها هى التى بثت فيه الجبن منذ طفولته ، ولكنها أشد مرونة من زوجها وأكثر واقعية فى تقدير ملابسات الموقف . فعندما تبدأ معركة بور سعيد نفسها تطالب

زوجها بالهجرة شأنها شأن بقية الأسر ، ولكنه يرفض ويتمسك بسقف بيته الذى يوشك على الانهيار . ويقول لها « عايزة تهاجرى خدى ولادك وياكِ .. ربنا يتولانى » . فتجيبه « بقى انت مش هاين عليك البيت وعايز تهون انت عليّ .. ودى تيجى وانا هنية يا نصار ؟ » وفى نهاية المسرحية تغادر بيتها وسط الدمار والرصاص لتساعد جارتها أم شعبان على الولادة « لأن مفيش حد جنبها » وعندما يقتل الإنجليز زوجها نصار ويتخلص سعد من الباب الموهوم ومن جبنه ، تهتف بسعد « خذ بتار أبوك .. » وعندما يقتل سعد الجندى البريطانى ويندفع إلى الخارج ليشارك فى المقاومة تقف إلى جوار جثة زوجها المقتول وتطلق زغاريد تخنقها الدموع ، وتقول لابنها « روح اتحنى بدمهم روح .. دا النهاردة فرحه .. والليلة ليلة دخلته .. ودى زفته .. روح دانت الليلة عريسنا .. هو نصار مات عشان نحزن .. نصار اهو يا بنات .. راجلى أهو .. زغرتوا له .. روح » .

أما بقية شخصيات المسرحية فشخصيات طفيلية ، لا ظل لها ولا ثقل ولا دلالة . ففردوس مجرد زوجة مسعد امرأة عادية تشكو من ضعف زوجها وتسخر من شخصيته وتندب حظها لزواجها بــه ، وتسارع إلى بيت أسرتها عندما تبدأ المعركة، ثم سرعان ما تعود لتعيش إلى جوار زوجها بعد أن تيقنت أنها تحبه ولا تطيق له فراقا . أما كوثر ففتاة مراهقة لا عمل لها فى البيت ولا فى المسرحية إلا الشجار مع فردوس حول شغل البيت ... وعندما تبدأ معركة بور سعيد فى نهاية المسرحية تغادر البيت فى صمت « لتحول مياه الترعة للناس » بعد انقطاع المياه عنهم . أما الطفلة سوسن فكانت نافذة تطل منها على

الجانب الطيب البسيط فى شخصية الحاج نصار ، كما كانت فى نهاية المسرحية مصدرا للّوثة التى أصيب بها الجندى البريطانى ، ووسيلة لتعميق فاجعة مقتل نصار ، وإبراز بشاعة الحرب ومجافاتها للقيم الإنسانية . أما الطفل محمد فلم يكن له دلالة ما فى المسرحية اللهم إلا البحث عن أخيه سعد عندما يطلب أبوه منه ذلك ، ثم المطالبة بالأكل بين الحين والآخر . ولكن المؤلف يضع على لسانه فى الفصل الأول لمسة عابرة تكاد تكون إشارة رمزية لفضح الدلالة غير الإنسانية للحرب والعدوان . فسوسن فى الفصل الأول تفرح بخبر بدء الهجوم كما تفرح بلعبة جديدة ، غير مدركة ما يعنيه هذا الهجوم من خراب ودمار .

ومحمد فى أثناء احتدام المعركة يستأذن والده فى أن يخرج ليلعب فى الشارع ، غير مدرك كذلك لما حوله من أخطار وأهوال .. إنهما يمثلان الأفراح البسيطة فى النفس البشرية وسط المآسى والفواجع .

وتبقى أخيرا شخصية جورج الجندى البريطانى وهى شخصية أراد بها المؤلف أن تشارك بنصيب فى إبراز الفلسفة النفسية لمسرحيته . بل لقد وضع المؤلف على لسان زميله آرثر عنوان مسرحيته اللحظة الحرجة ، وآرثر ليس له دور فى المسرحية اللهم إلا التمهيد الفكرى لموقف جورج .. إن جورج مؤتمر بأمر قائده يقتحم المنزل ليقتنص ما به من فدائيين .. وقبل أن يبدأ فى تنفيذ مهمته يدور حوار بينه وبين زميله آرثر حول الخوف والموت ، يذكرنا بذلك الحوار الذى دار فى بداية المسرحية بين سعد وصالح .

إن جورج يعترف لزميله أنه لا يريد أن يموت . فيتساءل جورج

« لست أدرى لماذا على أحدنا أن يقتل الآخر . أليست هذه المهزلة ؟ » ويجيبه آرثر « بل هى سنة الحياة ، فالحياة لا تحتمل إلا أحد كما .. لا خيار لكما إما قاتل أو مقتول . فماذا تفضل ؟ » .. فيقول جورج « إذا كان لابد لأحدنا أن يموت فلا أريد أن أكونه » فيقول له آرثر « أتمنى ألا تكونه . فقد حانت ساعة الصفر ، وجاءت اللحظة الحرجة » وفى هذا الحوار يجرد المؤلف القصة تجريدا نفسيا كاملا يخرجها من واقعها الاجتماعى ، بما يذكرنا بمنهج الأدباء الوجوديين فى تناول أمثال هذه المواقف .

ويبدأ جورج بعد ذلك مهمته .. إنه عصبى ، مضطرب ، يكلم نفسه بصوت مرتفع دلالة على خوفه ، ثم يتضح خوفه أمام الحاج نصار رغم أنه أعزل ، ويتحول جورج إلى وحش فيطلق عليه النار .

لقد كانت معركته مجرد معركة حياة أو موت ، معركة خالية تماما من القيم والدلالات . ولهذا يبدأ جورج يكلم نفسه .. إنه يحاول أن يقنع نفسه أنه إنما كان يدافع عن نفسه . ثم تدخل سوسن وتندفع نحو أبيها المقتول ، فيحسبها جورج ابنته شيرلى التى تركها فى سوثهامبتن مع عمتها . وتقترب منه سوسن لتأخذ منه مدفعه لتلعب به غير مدركة شيئا مما يجرى حوله . فيهم جورج فزعا واضطرابا وتخبطا أن يطلق عليها النار . ثم يستشعر الخجل فى أعماقه ويصاب بلوثة .. بصدمة حرب . ويأتى زملاؤه فيأخذونه إلى المستشفى ولكنه يهرب منهم ليعود بحثا عن ابنته شيرلى فيقتله سعد .

لقد أراد المؤلف بشخصية جورج أن يصور نموذجا من الأعداء الذين يخشاهم سعد ، ولكنه نموذج يشبه سعد ، فهو جبان شأنه شأن

سعد ، وله لحظته الحرجة شأنه شأن سعد .. إنه مثله إنسان يحب ويخجل ويجبن ويصبح ضاريا . إنه إنسان لا يريد الحرب ، يريد أن يعيش مستقرا آمنا مع ابنته ، ولكنه مدفوع إلى الحرب .. مدفوع إلى هذه اللحظة الحرجة . والفارق بينه وبين سعد أنه يتحرك بدون هدف إنسانى ، وبدون اقتناع جدى بهذه المعركة التى يخوضها .

والمسرحية بشكل عام زاخرة بالأفكار واللفتات الذكية والحوار الخصب . وهى فضلا عن هذا تعبر كما ذكرت من قبل عن شجاعة يوسف إدريس فى معالجة لحظة سلبية خائرة فى جو عاطر بالبطولات ، وفى محاولة تحطيم أسطورة البطل المطلق المجرد ، ومتابعة نمو الإحساس بالبطولة والشجاعة فى نفس بشرية بسيطة متابعة مستأنية .

والمسرحية إلى جانب حدثها الرئيسى ، تبرز قضية الشعور بالوطنية بصورة تجسيمية حية .. فالقضية الوطنية والكفاح ضد العدوان على الوطن ، كما أدرك ذلك الحاج نصار فى نهاية المسرحية ، هى نفسها معركة الدفاع عن بيته ، عن حياته الشخصية ، عن أبنائه . لقد كان عدوه موجودا منذ البداية يتربص ويترصد له من بعيد ، ولكنه لم يسارع إلى الاستعداد له ومواجهته . ولو أدرك حقيقته مبكرا لاختلف مصيره ، أو لمات على الأقل ميتة أشرف من الميتة التى ماتها .

وعلى هذا فعلى الرغم من طابع السلبية الذى تتحرك فيه شخصيات المسرحية ، فإن المسرحية تدافع فى مجملها وفى حركتها المتطورة عن معنى إيجابى مشرق للوطنية والحياة .. لم يفرض يوسف إدريس هذا المعنى فرضا وإنما نفاه على لسان الحاج نصار فى البداية ، ونفاه

فى مسلك سعد الخائن ، وأقام حوله صراعا بين سعد والحاج نصار .. صراعا فى كلمات ، فى حوار ، وصراعا فى موقف وإن يكن موقفا موهوما عندما أقفل الحاج نصار الباب على ابنه . ثم أكد المؤلف هذا المعنى نفسه فى نهاية المسرحية على لسان الحاج نصار وهو يموت ، ثم أكده كذلك فى مسلك مسعد وسعد وفى زغاريد هنية وكوثر وفردوس فى نهاية المسرحية .

وبهذا التطور الإنسانى فى المضمون لمسنا النمو الحى فى شخصيات المسرحية . فشخصية سعد تنتكس من الشجاعة الزائفة إلى الجبن ، ثم يندفع فى النهاية جريئا غير هياب . وفلسفة الحاج نصار تتطور تطورا بطيئا نلمحه منذ أن اقتنع بعقله دون قلبه بكلمات سعد ، ثم استشعاره للحزن نتيجة لرضوخ سعد لإرادته واتضاح الحقيقة أمام عينيه فى النهاية . وشخصية مسعد تنمو بطولتها نموا بسيطا صادقا يتفق مع طبيعة شخصيته . وبهية تنعطف فى نهاية المسرحية انعطافا شعوريا جديدا نتيجة لمصرع زوجها ، وإن كنا نلمس بداية هذا الانعطاف بصورة رمزية موحية عندما تذهب لمساعدة جارتها فى الولادة وسط الرصاص والقنابل والدمار .

وكذلك الشأن بالنسبة لمساهمة كوثر فى نهاية المسرحية فى نقل المياه للناس ، وإن يكن هذا التطور جاء باهتا خافتا كأنما هو رد فعل حسى خالص لا عمق فيه ولا حرارة .

وزغاريد فردوس وكوثر فى نهاية المسرحية تعبير عن شىء جديد فى نفسيهما ، ولكنه شىء مفاجىء ، ليست له جذور عميقة فى المسرحية .

أما التقسيم الخارجى للمسرحية فيتسم بالدقة والمهارة . فالفصل الأول يقدم شخصياتها ويطرح قضيتها ثم ينتهى نهاية تمهد وتوحى بالفاجعة . فالحاج نصار يجمع أولاده حوله ويأخذ فى مناجاتهم بكلمات تقطر حنانا ومحبة .. ثم ما يلبث أن يقبل محمد ابنه الصغير من الخارج مندفعا ليعلن أن اليهود قد هجموا وأن الحرب قد قامت .

ومن هذه المقابلة بين موقف الحاج نصار مع أولاده وبين إعلان الحرب ، تبرز لنا دلالة أولاده ، وبين إعلان الحرب وتهديدها المباشر لسعادته واستقراره ، وتنزل ستار الفصل الأول وقد تأهبنا تأهبا طيبا لأحداث الفصل الثانى .

وفى الفصل الثانى تبلغ المسرحية ذروتها المسرحية باحتجاز سعد وراء الباب .. وبطرقاته العنيفة على الباب .. وشتائمه العصبيـة .. وتهيأ للبحث عن طريق للخلاص فى الفصل الثالث .

وفى الفصل الثالث تتضح أسرار الحدث المسرحى ، ثم يكون مصرع الحاج نصار نقطة انطلاق لتحرير العائلة مما كان يشل حركتها وحيويتها ، وينزل الستار على بداية حياة جديدة لها .

ولقد بذل يوسف إدريس جهدا طيبا فى تقسيم موضوعه ، ودرس بعض شخصياته وخاصة شخصية نصار . وكان حواره فى بـعض الأحيان معبرا تعبيرا صادقا عن هذه الشخصيات .

على أن هذا لم يعف المسرحية من أن تتورط فى بعض المآخذ الكبيرة .

أولا : الإحساس الدرامى ضعيف تماما فى المسرحية . فالصراع فى المسرحية يتمثل فى عدة مظاهر .. المظهر الأول صراع بين الرغبة

فى الاستقرار والطمأنينة العائلية والرغبة فى النضال ضد العدوان . والمظهر الثانى صراع بين السيطرة العائلية ، سيطرة الوالد خاصة ، وتطلع الابن إلى الانطلاق والتحرر الفردى . وقد تجسد هذان المظهران بصورة حاسمة فى احتجاز الحاج نصار لولده خلف باب مقفل ، وفى طرقات وشتائم سعد خلف هذا الباب . كما كان هذان المظهران واضحين بنسب متفاوتة خلال الفصلين الأول والثانى من المسرحية ، وإن كان المظهر الأول أكثر وضوحا . أما المظهر الثانى فكان من الممكن استشفافه فحسب . على أن هناك صراعا ثالثا هو الصراع الحقيقى فى المسرحية ، وهو الذى يشكل جوهر الحدث المسرحى وهو الصراع داخل نفس سعد بين وعيه الوطنى الناضج وبين جبنه وتردده . وكان هذا الصراع مطموسا تماما فى الفصلين الأول والثانى ..ثم أدركناه فى الفصل الأخير بطريقة سردية بحتة ، ثم تحققناه منه فى حركات سعد المذعورة — كرؤيا بصرية — عند دخول الجندى البريطانى بيته واعتدائه على والده ، كما تحققنا منه كذلك فى اعترافاته الأخيرة ، ثم لمسناه فى تحوله النفسى ومقتله للجندى البريطانى وانطلاقه إلى المعركة . لم يكن هذا الصراع بارزا فى المسرحية ، بل لم يتخذ مظهرا مسرحيا ، ولم نشارك فى معاناته والإحساس بأعماقه الدرامية . بل لعلنا خدعنا عنه بصراع آخر سطحى . كان سعد خلف الباب يطرقه بعنف ويسب ويلعن ، وكان أبوه أمام الباب يحرسه وبيده مفتاح الخلاص . وكانت الدراما الحقيقية فى نفس كل منهما خفية ، مفتقدة فى الحوار المسرحى . ولم يفضها لنا المؤلف ويكشف عنها إلا فى نهاية المسرحية . فسعد كان

يعرف أن الباب مفتوح ، أو على الأقل فى مقدوره أن يفتحه فى يسر ، ولكنه كان خائفا يتستر بالباب وبطرقاته وشتائمه لإخفاء هذا الخوف . ولم يكن الحاج نصار يعرف هذه الحقيقة ، وإنما كان يحس فى نفسه بحزن غامض لخضوع ابنه لإرادته . لم يفصح المؤلف عن هـذا الجوهر الدرامى إفصاحا مسرحيا وإنما استبقاه سرا لنفسه ، ولـم يكشفه لنا كشفا مسرحيا ، بل كشفا سرديا فى نهاية المسرحية . فلم نشارك كما ذكرت الإحساس بثقله الدرامى ، وفى معاناته والاقتناع به . وعاملنا المؤلف كما يعامل كتاب القصص البوليسية قراءهم .. أخفى عنا السر ليفاجئنا به فى النهاية ، ونحن فى الحقيقة لم نفاجأ به مفاجأة مسرحية بل فجعنا فيه فجيعة غير مسرحية . لأننا أحسسنا أن المؤلف أخفى عنا الحقيقة كما أخفاها تماما عن الحاج نصار . ما أخفى عنا وقائع مسرحية من الضرورى إخفاءها ، بل أخفى جوهر الصراع الدرامى وواجهنا بصراع سطحى هو صراع حول باب مقفل . فلم نبصر بوهمية الباب المقفول ، لم ندرك أنه نسيج من مشاعر سعد الخائرة . ولم يكن الصراع حول الباب يشكل صراعا دراميا عميقا ، فليس كل صراع صراعا دراميا . فالتشاجر مجرد التشاجر ليس صراعا دراميا . والباب المقفل فى الصورة التى عرضها المؤلف بين نصار وسعد فيه ولا شك بعض العناصر الدرامية كما ذكرت من قبـل ، ولكنها ليست جوهر المسرحية .

ولو أن المؤلف أتاح لنا أن نتابع على المسرح حركات سعد وهو يتعمد إحداث حركة لإيقاظ والديه ، ولو أتاح لنا أن نتابع حركات نفسه فى لحظة احتجازه خلف الباب ، ولو أدركنا أنه يعرف طريقة

خلاصه ولكنه لا يطرقه بل يطرق بقبضتيه الباب الموهوم ، بل يقفل بطرقاته نفسها هذا الباب المفتوح .. لو أتاح المؤلف لنا هذا لشمل المسرح ضوء درامى جديد ، ولاجتذبتنا إليه قوة هاصرة ، ولاستطاعت عيوننا المشاهدة والمتأملة أن تبصر فى الباب نسيج مشاعر سعد ونبضات قلبه المهزوم ، ولأصبح نصار حارس الباب هو السجين الحقيقى ، هو المحتجز خلف باب وهمى من صنع ابنه سعد ، ولاختلفت الأوضاع المسرحية فى وجداننا حول البـاب ، ولاتخذ الباب أمامنا معنى دراميا حيا نابضا ، ولأصبح سعد بدوره حارسا على هذا الباب يمنع والده من الانطلاق والتحرر . ذلك لأن انطلاق سعد منذ البداية كان إيذانا بانطلاق والده وانطلاق البيت كله لو تمت أحداث المسرحية فى اتجاه آخر .

وبقاء سعد خلف هذا الباب الوهمى احتجز الحاج نصار وحيدا فى بيته ، معزولا عن الناس ، يلقى ظهره لبورسعيد ووجهه للبـاب الوهمى . كان هو بحق المعزول ، المتوحد أمامنا ، يحتجزه الباب ، الباب الذى لم يقفله هو بل أقفله سعد بمشاعره وطرقاته وشتائمه . لقد قبع الحاج نصار فى بيته معزولا ، فابنته كوثر خرجت لتنقل الماء للناس . وسعد خرج ليحارب وعاد جريحا فاحتجزه نصار فى غرفة أخرى ، والحقيقة أن الذى احتجزه هو سعد كذلك ، هو بابـه الموهوم . وخرجت هنية لتساعد جارتها على الولادة ، ولم يبق وحيدا معزولا فى بيته إلا نصار . فجاء الجندى البريطانى فقتله . والذى قتله هو الباب ، هو سعد . لم نستطع للأسف معاناة كل هذه الأبعاد الدرامية لأن المؤلف أخفى عنا حقيقة سعد . لم يخلص لنا فى إبراز

شخصيته بل خدعنا فى حقيقتها . خدعنا فيها منذ البداية عندما وضع على لسانه كل القيم المشرقة بأسلوب حاد عميق ، ثم فجعنا فيه فى نهاية المسرحية عندما عراه أمامنا بطريقة سردية ، ثم عراه أمامنا وهو يتحرك كالفأر المذعور خلف الباب الموهوم يخلع ملابسه العسكرية . ثم يهرب إلى قاع الصندوق ، ثم تحت السرير ثم فوق السرير مدعيا المرض .

هذا الفأر أين كانت ملامحه الحقيقية فى كلماته الوطنية الصادقة ؟ لو أن المؤلف أخلص فى تصوير شخصيته لنا فجاءت كلماته هذه رنانة طنانة زاعقة ، فيها افتعال وتعال ، ولو أحسسنا فيها بالزيف والمراهقة ، ولو افتقدنا فيها الجدية والصدق ، لكان هذا تمهيدا سليما لما طرأ على معرفتنا به من تحول . ولو ساعدنا المؤلف منذ البداية على معرفة حقيقة الباب ، لبرزت أعماق درامية جدية فى المسرحية .

ثانيا : فى القضية الأساسية فى المسرحية ، قضية الخوف والجبن ، قضية اللحظة الحرجة ، ازدواج أساء إلى وحدتها الفلسفية . ويتضح هذا الازدواج فى المقارنة بين شخصية سعد وشخصية جورج . لقد جعل المؤلف لكل منهما لحظة حرج ، وحاول أن يقنعنا بوحدة هاتين اللحظتين وتماثلهما فى مفهوم إنسانى واحد . ولهذا أساء على لسان جورج إلى مفاهيم سعد ، بل أفسد شخصية جورج وجعلها شخصية فجة ركيكة فى هذه المسرحية .

وهناك بغير شك فارق جذرى بين اللحظة الحرجة فى حياة جورج واللحظة الحرجة فى حياة سعد . فسعد يقف وقفة وطنية واعية يثبتها فى نفسه إيمان عميق وتمرس . وهو يقول فى بداية المسرحية إنه لن

يخاف لأنه « أنا الأقوى ، هو جاى يسرق بلدى وانا بدافع عنها . هو غريب وانا فى أرضى . هو بيحارب بماهية .. وانا بحارب بإيمان . هو اللى يخاف الأول » هذه هى كلمات سعد نفسه . ورغم هذا كله خاف سعد وجبن واختبأ خلف باب موهوم . أما جورج فليس فى كلماته عقيدة بشىء . إنه مدفوع إلى عمل لا يفهمه ، وهو يريد الحياة فحسب لنفسه ولابنته شيرلى ؛ والمعركة بالنسبة إليه كانت معركة حياة أو موت . ولهذا كان جبنه جبن إنسان يخلو وجدانه تماما من أى حماس لقضية أكبر منه ، فهو من الناحية النفسية كان فى موقف المدافع عن نفسه فحسب ، رغم أنه من الناحية الموضوعية كان فى موقف المهاجم المعتدى على حياة الآخرين .. على حياة سعد وأمثاله ممن يقفون إلى جانب الحق والعدالة ويمتد فى قلوبهم الإيمان . ولهذا فنحن نلمس فى جبنه معنى إنسانيا . إننا نمقت عدوانه ونقاومه ونستبشع قسوته ، ولكننا نحس فيه إنسانا ضائعا خاويا مهزوما ، ونلمس فى محاولته الوحشية قتل الطفلة سوسن رغم تخيله أنها ابنته شيرلى قمة الشقاء البشرى . إن فى جبنه وفى هذه المحاولة الآثيمة تجسيدا لمعنى رخيص بشع للحرب والعدوان .

أما فى جبن سعد فنفتقد هذا الحس الإنسانى ، ويحس أنه بهذا الجبن أنه يتخلى عن إيمانه . يتخلى عن حماسه ، يتخلى عن قضية وطنية عادلة ، يتخلى عن أبيه وأمه وإخوته ومواطنيه .

ولهذا فإن جبن جورج وجبن سعد ينتسبان إلى موقفين نفسيين مختلفين ، ولكن المؤلف كما ذكرت كاد أن يوهمنا بأنهما ينتسبان إلى مدلول نفسى واحد ، فجمعهما تحت عنوان واحد هو اللحظة

الحرجة ، وجعل هذا العنوان العام للمسرحية تعبيرا — على لسان الجندى البريطانى — عن حالته النفسية .. هذا التوحيد النفسى بين جبن سعد وجبن جورج توحيد سطحى مصدره أن المؤلف جرد كل من هاتين اللحظتين من كل ما يحيط بهما من دلالات وقيم اجتماعية وإنسانية مختلفة . فعندما يموت سعد إنما يموت من أجل عائلة ووطن وقيم إنسانية ، وعندما يموت جورج يموت من أجل هدف لا يعيه ولا يعنيه ، هدف رخيص تسعى لتحقيقه حفنة من رجال الاستعمار والاحتكار البريطانى . وعندما يقتل سعد جنديا بريطانيا فهو بعمله هذا يشارك فى الدفاع عن قضية التحرر والسلام . وعندما يقتل جورج مواطنا آمنا أو مناضلا من أجل وطنه فهو بعمله هذا يرتكب جريمة ، ويعتدى على قيم إنسانية ، ولهذا فالشجاعة والجبن فى تجربتهما النفسية تنتسب إلى مستويات إنسانية مختلفة ، لم ينجح المؤلف فى لمسها . بل إنه أقحم على المسرحية بشخصية جورج وبلحظته الحرجة معنى يختلف على الإطار الفلسفى العام للمسرحية .

إن معانى السلام والطفولة والرغبة فى الاستقرار الإنسانى ، هذه المعانى التى نستخلصها من شخصية جورج ومن كلماته رغم وحشيته وبشاعة جريمته ، معان لا تحتملها هذه المسرحية .. فهى خط غريب عنها ، خط يقحم على المسرحية إشكالا فلسفيا لا يتفق مع البناء الفلسفى لهذه المسرحية . ولهذا فهو لا ينتسب إلى هذه المسرحية ويشتت تجربتها الأصيلة ويضعف فلسفتها . فهو يسىء إلى معانى البطولة الأخيرة التى نمت فى نفسية سعد . فمن الذى قتله سعد ؟ هل هو هذا الجندى البريطانى المعتدى على بورسعيد ، القاتل للحاج

نصار ، المهدد لأمتنا وحريتنا ، أم هو جورج الفرد والد شيرلى ، جورج الجبان الخائر المتردد الخجول المخبول ، جورج الإنسان المدفوع بلا هدف وبلا وعى ؟

حقا إننى أعرف ماذا يريد أن يقال لنا إن عدونا ليس هو هذا الجندى ، ليس جورج .. وإنما هو الاحتكار والاستعمار . وهذه القضية ليس مجالها هذه المسرحية ، أو على الأقل لم ينجح المؤلف فى طرحها فى هذه المسرحية . ففى هذه المسرحية عدوّان .. الأول هو الجبن فى نفس سعد ، والثانى هو الجنود البريطانيون فوق أرض بور سعيد ، ولا هوادة مع أيهما . أما جبن جورج وإنسانيته وضعفه فقضيته ليس هنا مجال طرحها ومعالجتها رغم نبالة ما تحتوى عليه من قيم إنسانية . ولعل المؤلف يريد أن يقول لنا كذلك كما قال على لسان جورج « العدو فى داخلنا ، ظل للعدو المتربص بنا الجاثم أمامنا » . ولكن مما لا شك فيه أن جبن سعد ليس ظلا لجبن جورج ، ولكنه ثمرة سنوات طويلة من الاحتجاز والاحتلال والتعسف ، إلى جانب أسباب أخرى داخلية وخارجية . وهذه قضية أخرى تماما لا يصلح جورج رمزا لإبرازها .

لقد كانت إذن قضية جورج وشخصيته مقحمة على المسرحية ، ولهذا جاءت ركيكة ضعيفة فنيا ، لا تكاد تلقى فى نفوسنا المتذوقة شيئا جديا يؤكد معالم الحدث المسرحى .

ثالثا : الحركة فى بناء المسرحية ضعيفة للغاية . يثقلها حوار فكرى مجرد . ولقد حاول المؤلف أن يخفف من حدة هذا التجريد باستعانته بشخصية مسعد وزوجته ، وإثارة الشجار بينهما فى الفصلين الأول

والثانى للقضاء على الملل فى المسرحية وإشاعة الحركة فيها . ولكنه لم ينجح كثيرا فى هذا ، بل كانت هذه الفقرات إلى حد كبير مقحمة على المسرحية ، وليس لها وظيفة حية فى بنائها الدرامى ، اللهم إلا إبراز شخصية مسعد نفسه .

رابعا : شخصيات المسرحية ضعيفة باستثناء شخصية الحاج نصار وجوانب من شخصية سعد . إلا أن المؤلف لم يحسن إبراز حقيقته — كما ذكرت من قبل — منذ البداية ، بل خدعنا فيه بكلماته الجادة المؤمنة . ولهذا كان اكتشاف خوفه صدمة غير متوقعة ، صدمة غير مسرحية فجعتنا فى أفكارنا وقيمنا العزيزة التى كانت تنهمر من شفتيه فى حرارة وصدق فى بداية الفصلين الأول والثانى .

أما شخصية مسعد فالمؤلف قد غالى فى تصوير بلاهته فى البداية فى محادثته مع والده ، وكدنا أن نحس تناقضا وازدواجا فى شخصيته بعد تكشفنا حقيقته النفسية خلال محادثته مع زوجته وأخيه سعد . ولم يبذل المؤلف عناية تذكر فى تصوير شخصية كوثر فجاءت باهتة ضائعة . وكذلك الشأن فيما يتعلق بشخصية محمد ، هذه الشخصية التى لا تتفق إطلاقا مع واقع تجربة أطفال بور سعيد أثناء العدوان . لقد حاول المؤلف أن يفرض على شخصيته مغنى رمزيا عندما طلب من أبيه أن يخرج ليلعب ، أو عندما كان يطالب دائما بالأكل ، ولكنه لم يقم بإبراز جانب مهم فى نفس هذا الطفل الذى كان يعيش فى بور سعيد وسط القنابل والدمار والنضال الباسل ، هو جانب المشاركة — ولو وجدانيا — فى أحداث مدينته . أما شخصية جورج فهى شخصية خارج المسرحية تماما ، ودورها فى المسرحية ليس إلا دور الجندى

البريطاني المعتدى . أما شخصية جورج كما عرضها المؤلف فلا تنتسب إلى هذه المسرحية .

خامسا : المستوى الأدبي للمسرحية ضعيف للغاية ، فلغة الحوار في المسرحية لغة غير منتقاة ، والحوار في فقرات كثيرة منه حوار غير فني ينقصه التركيز ، والواقع أن لغة المسرح ليست هي لغة محادثاتنا العادية ، وإنما هي لغة مركزة تكاد تقترب من لغة الشعر من حيث الانتقاء والتركيز والموسيقى ، ومهمتها أساسا لا تقديم المعلومات بل دفع حركة المسرحية خلال شخصياتها ، وإبراز معالم هذه الشخصيات ، ونقل التجربة إلى القارىء أو المشاهد نقلا فنيا لا ذيول فيه ولا إضافات .

وفي هذه المسرحية نجد الحوار فضفاضا يقترب في بعض الأحيان من الحوار العادى ، ولقد نجح المؤلف بالفعل في إبراز معالم شخصياته بالحوار ، وخاصة شخصية نصار وسعد ومسعد ، إلا أن الطابع الفكرى المجرد للمسرحية أثقلها بكثير من الكلمات والتعابير الطفيلية ، وأشاع فيها في بعض الأحيان جوا من الركاكة الفنية .

ولغة المسرحية هي اللغة العامية ، باستثناء لغة الجنود البريطانيين فهي اللغة الفصحى . ولعل المؤلف قد قصد بهذا أن تكون اللغة العامية هي لغة الأحداث الحية المباشرة ، أما اللغة الفصحى فلغة فيها تجريد ولهذا تصلح لترجمة أفكار الجنود البريطانيين ومشاعرهم ، للتمييز بين تجربتهم وواقعهم وغربتهم وتجربة المواطنين وألفتهم بواقعهم الحى ، بدلا من أن يفرض على المسرحية لغة أجنبية لا يفهمها المشاهد أو القارىء .

ولكن رغم حرص المؤلف على هذا ، فإنه وضع على لسان الجندى البريطانى كلمة عربية محرفة تحريفا أجنبيا هى كلمة — أسكر — بدلا من كلمة — عسكر العامية أو عساكر الفصحى . والواقع أن اللغة المسرحية ليست مهمتها كما ذكرت نقل الأفكار والمشاعر فحسب ، بل مهمتها تصوير الشخصيات وتطوير الأحداث ، واللغة الفصحى لا تصلح بديلا عن اللغة العامية فى ذلك . أما إذا كان الأمر مجرد نقل الأفكار والمشاعر ، فاللغة العامية قادرة كذلك على نقلها . وإذا كان من الطبيعى أن نبرز خصائص شخصية الجنود ، ونشيع جوا من الغربة عند وجوده فوق مسرح مصرى وأرض مصرية ، فلماذا لم يجعل المؤلف هؤلاء الجنود يتكلمون اللغة العامية محرفة تحريفا أجنبيا شأن كثير من الجنود ، فلعل هذا يكون أقرب إلى الواقع الذى لمسناه فعلا فى تجربتنا المصرية مع هؤلاء الجنود ، ولا شك أن استعانة المؤلف باللغة الفصحى للتعبير عن تجربة الجندى البريطانى جزء من غربة هذه التجربة عن تجربة المسرحية ، إنها غربة لغوية فضلا عن غربتها الفلسفية والمسرحية .

على أن الحقيقة أن اللغة العامية عاجزة حتى الآن عن أن تكون لغة فنية فى أدب المسرح . وقد تكون ناجحة على المسرح ، ولكنها فى أدب المسرح تفقده فنيته وتسىء إلى مستواه الأدبى .

ومن المحتمل ألا يرجع هذا إلى اللغة العامية نفسها كلغة ، وإنما يرجع إلى منهج تناولها واستخدامها ، يرجع إلى منهج الحوار المسرحى سواء كانت اللغة عامية أم عربية . أن اللغة العامية لغة أكثر حيوية بغير شك فى التعبير المسرحى من اللغة الفصحى ، ولكنها

أضعف من الفصحى فى التعبير الأدبى المكتوب .

إن هذه المشكلة لتؤكد من جديد أهمية المحاولة الخصبة التى بذلها توفيق الحكيم لإقامة لغة مسرحية مزدوجة ، واختبرها بنجاح فائق فى مسرحيته الصفقة .

سادسا : جعل المؤلف من سعد المعبر عن كثير من قيمنا الوطنية تعبيرا فيه صدق وحرارة ، ولكنه سرعان ما فجعنا فيه .. عندما تبينا جبنه وتخاذله . ولقد أدى هذا إلى انهباط فى إحساسنا بهذه القيم العزيزة ، وإلى قلقنا عليها ، ولهذا فنحن فى نهاية المسرحية عندما يتحرر سعد من خوفه وينطلق إلى المعركة ، نتابع انطلاقه وتحرره فى إشفاق وتشكك وأمل ، ولا نكاد نستشعر باقتناع جدى كامل ببطولته . فالبطولة التى لم يصنعها فى نفس سعد الاقتناع والوعى والإيمان والواقع الثائر ، لا يمكن أن تصنعها زغاريد أمه ودماء إبيه . لا يمكن أن تصنعها مجرد إحساس بالتحرر الذاتى والرغبة فى تأكيد الذات . إننا لا نحس فى انطلاقه بأنه ينطلق معنا ، ينطلق باسمنا ، بل إننا لنشهد فيه مريضا يصح ، ونأمل له فى إشفاق وتشكك دوام الصحة والعافية ، ولكننا لا نحس فيه بأنفسنا ، بتاريخنا ببطولتنا ، ولا نحس فى نهاية المسرحية بخلاصنا بخلاصنا نحن ، بل نقتنع اقتناعا جديا بخلاصه هو . فما الذى يمنعه نفسيا من أن يجبن مرة أخرى ، وأن يحتجز نفسه من جديد وراء باب موهوم آخر ؟

ومصدر هذا الإشفاق والتشكك وعدم الاقتناع هو الطابع النفسى الخالص لخلاصه وانطلاقه ، فضلا عن أن أحداث بور سعيد ما تزال حية فى نفوسنا ، زاخرة بالبطولات .

إن نهاية المسرحية رغم حبكتها المسرحية وفنيتها لا ترتفع إلى مستوى أحداث تجربة بور سعيد فى وجداننا القومى ، ولهذا نتأمل هذه النهاية تأملا عقليا فى أمل وإشفاق وتشكك .

على أن هذه المسرحية رغم هذه المآخذ جميعا ، ورغم فلسفتها الذاتية وتغليبها للإشكال النفسى وعزله عن إطاره الاجتماعى ، جهد طيب يعبر عن شجاعة يوسف إدريس وكفاءته الفنية ، ويستحق منا كل تقدير وتهنئة . بل لعل هذه المسرحية أن تكون خطوة فنية متقدمة فى فن يوسف إدريس المسرحى ، لو قورنت بمسرحيتيه السابقتين جمهورية فرحات وملك القطن .

وأرجو أن ينطلق يوسف إدريس من هذه — اللحظة الحرجة — إلى آفاق فلسفية وفنية جديدة ، أعمق تعبيرا عن واقعنا الاجتماعى الجديد وأكثر استيعابا وإشراقا .

محمود أمين العالم :   ٢

لغة الآى .. آى .. فى أدب يوسف إدريس

هل هى تعبير عن فلسفته الفنية والإنسانية ؟

« لغة الآى .. آى » ، ليس مجرد عنوان لقصة من قصص يوسف إدريس فى مجموعته الأخيرة ، وإنما هو كذلك وفى المحل الأول تعبير عن فلسفة هذه المجموعة كلها ، فلسفتها الفنية والإنسانية على السواء . ولهذا فليس اعتباطا أن اختارها يوسف إدريس عنوانا للمجموعة كلها .

والآى .. آى ، هو تعبير صوتى عن الألم الحاد الصادر من الأعماق البعيدة ، وهذه المجموعة القصصية الجديدة ليوسف إدريس إنما تتحدث بلغة الآى .. آى ، تتحدث بلغة الأعماق البعيدة ..

سيد القصة العربية :

وهى فى الحقيقة مجموعة جديدة وفريدة فى القصة العربية المعاصرة . إنها امتداد وتطوير بغير شك لأدب يوسف إدريس — سيد القصة العربية القصيرة بغير منازع — ولكنها فى الحقيقة ترتفع عن قصصه السابقة إلى مستوى جديد من الروعة والأصالة ، بل أكاد أقرأ فى قصة « صاحب مصر » آخر قصص هذه المجموعة ، حدثا فنيا جديدا فى تاريخ القصة العربية المعاصرة .

فى هذه المجموعة من القصص يكاد يجنح يوسف إدريس نهائيا عن منهج الوصف والسرد الخارجيين ، يكاد يجنح نهائيا عن منهج رسم الأحداث والوقائع ، ويندفع ليغوص بنا دفعة واحدة فى قلب هذه الأحداث والوقائع ، حتى يصبح وصفها هو معايشتها ، ورسمها هو معاناتها ، وتكاد لغته ألا تصف لك شيئا ، بل تغريك وتغويك وتورطك حتى تستغرقك التجربة تماما . إنه يملك عليك نفسك ، ولا يتيح فرصة لعيونك أن ترى أو لعقلك أن يفكر أو لعواطفك أن تنفعل . إنه منذ البداية يصدمك ويشدهك ، ويخوض بك فى غمار دوامة بشرية تختلط فيها عيونك وعواطفك وعقلك اختلاطا عجيبا . وقد يبدأ بك من نقطة بداية تتدرج بك عبر الأحداث حتى قمتها ، ولكنه فى أغلب الأحيان يبدأ بك من قلب الأحداث ذاتها ، ويطيح بحيادك منذ بداية البداية ، ويشركك فى مسئولية الأحداث الدوارة المتوترة ، انفعالا وفكرا ورؤية .

وهو لا يدفعك إلى قلب أحداثه بالصراخ أو الضجيج ، بل بمنتهى الهدوء . فإذا ارتفع صراخ وعلا ضجيج فهو صراخ الأحداث وضجيج الوقائع ، وهو فى هذه الحالة صراخ وضجيج يصل بك إلى حد الهوس .

ولهذا فأغلب هذه القصص لا تستخدم جملا لغوية كاملة ، أو عبارات نهائية ، فإذا استلمتك بداية القصة فلا هدوء لجملة ، ولا نهاية لعبارة ، ولا ختام لموقف حتى نهاية القصة . لا تكاد تجد نقطا تحدد عباراتها ، ولا تكاد تعثر على وقفات . إن التدفق السيال هو لغة هذه المجموعة القصصية . أليس هو كذلك لغة الواقع والحياة ؟!

وقصص يوسف إدريس نموذج للقصة القصيرة . إنها شريحة متماسكة ، شديدة التماسك ، وهى لحظة مكتنزة غنية بشمولها واستيعابها لدنياوات غير محدودة من الزمان والمكان والتجربة البشرية .

« حالة تلبس » و « الزوار » :

فقد تكون القصة هى « حالة تلبس » ، تنفجر من مصادفة وجود عميد إحدى الكليات فى ركن من شباك حجرته العلوية ، عندما تقع عيناه على طالبة فى سن ابنته تجلس فى الفناء مسترخية تدخن سيجارتها فى تلذذ ونهم . وهو يراها وهى لا تراه . وفى صمت ثقيل ثقيل يجرى حوار بين جرأة الفتاة وتحررها وبين وقار العميد وجموده ومحافظته ، ويدور الحوار فى الحقيقة بين جيلين ، بين موقفين ، بين فلسفتين ، وهو ليس حوارا لغويا بل هو حوار تتحدث فيه الأعماق البعيدة بلغتها تتحدى وتصارح وتتردد ، وتقدم وتحجم ، وتتفتح آفاق للنفس طال انغلاقها ، وترتعش مناطق جمدت منذ سنين ...

* * *

وقد تكون القصة بداية مشاجرة حادة فى « الزوار » . امرأتان فى مستشفى إحداهما لا ينقطع زوارها . والأخرى مقطوعة من شجرة ليس لها أحد . ولكن الأخيرة تسعى دائما لاستنبات نفسها بين زوار جارتها . تجد فى زوار هذه الجارة زوارا لها ، بل تكاد تستأثر بهم دون الأخرى ، وتكاد تعرف من أسرار حياتهم مالا تعرفه الأخرى ، حتى تثير حفيظتها فتكاد تنفجر فيها ، لولا أن تدرك فى لحظة الانفجار

هذه مدى الشقاء والوحدة التى تعيش فيها هذه الجارة الوحيدة المقطوعة من شجرة ..

وفى قصة « هذه المرة » لقاء بين سجين وزوجته .. لقاء يتكرر كل شهر فيه مودة وحب وشوق . إلا أن السجين هذه المرة يحس فى أعماقه بأن شيئا يتغير فى زوجته . لا منطق فى الإحساس ، ولا دلائل على صدقه ، ولكن ما أقواه وما أعمقه ، إنها صرخة شك قادمة من الأعماق السحيقة تبصر مالا يبصره أحد ..

لغة الأعماق :

وفى قصة « لغة الآى .. آى » يرتفع صراخ لغة الأعماق حتى تقلق شريحة اجتماعية ، وقطاعا طبقيا فلا يقوى على احتمالها . الصديق القديم ، صديق الطفولة فهمى يأتى إليه بعد سنوات من الانقطاع مصابا بسرطان فى المثانة . أما هو فقد تخلى عن القرية واختلف حاله عن حال فهمى . فهمى ما زال فلاحا فقيرا فى القرية ، أما هو فالمدير ذو المركز الاجتماعى المرموق ، والزوجة الأرستقراطية الرقيقة ، والبيت المرفه . ويخترق إليه فهمى هذا الوضع الاجتماعى طالبا أن يساعده فى علاج حالته . ويبيت عنده فهمى حيث ينام الخدم انتظارا لما يفعله له فى الصباح . وفى الليل ترتفع لغة الأعماق البعيدة ، آلام سرطان المثانة التى لا تحتمل ، ومع صرخات فهمى تستيقظ زوجته وابنه ، بل يستيقظ الحى كله متضررا متأففا ، إلا أن شيئا آخر يستيقظ فيه .. إن أعماقه البعيدة تستيقظ مع صرخات فهمى . إن آلام فهمى تطلق العنان لنداءات أعماقه البعيدة التى طالما كتمها بجشعه للحياة التى يعيشها .

لقد وصل وحده إلى قمة المجتمع ، وتخلى عن قريته ، وتخلى عن فهمي . إنه مسئول عنه ، مسئول عن آلامه . ورغم الزوجة والحي الأرستقراطي والطبقة ، يحمل فهمي على ظهره ، يحمل مسئوليته على ظهره ، ويستنقذ نفسه من رائحة العفن ويخرج ليقوم بواجبه .

وفي قصة « اللعبة » ننتظر اللعبة ، فإذا باللعبة هي تفجير الأعماق الداخلية للنفس ، هي إطلاق لغة الأحقاد والرغبات الدفينة والأحاسيس الشريرة .

وفي قصة « الأورطي » نشارك في السباق البشري الرهيب من أجل قطعة لحم ، من أجل حفنة نقود ، من أجل كسب مادي ، من أجل النجاة بالذات على حساب الآخرين ، وفي هذا السباق الرهيب تهدر قيمة الإنسان ، ويعلق على الخطاف كأي ذبيحة ، ويصبح العدوان عليه وإنكار إنسانيته هي حركة الحياة اليومية وهي متعتها .

صوت الأعماق :

أما قصة « صاحب مصر » فهي كما ذكرت حدث فني جديد بحق في أدبنا المعاصر ، تعبيرا وفكرا وإحساسا وبناء . إن حرارة الخلق الفني تتدفق في أخيلتها ومشاعرها وأحداثها في سلاسة معجزة . وهي قصة بالغة البساطة .. قصة طريق ورجلين . الطريق هو أي طريق في فراغ بلا حدود له . والرجلان هما الوسيلتان لتحديد هذا الفراغ وإعطائه المعنى والدلالة . أولهما عسكري يقف ليقيد من كشكه أرقام السيارات المارة ، وثانيهما هو عم حسن العجوز ، وعم حسن العجوز حملته إحدى العربات وأنزلته حيث يقف العسكري ليقيم عشته

البسيطة فى مواجهة العسكرى يصنع له ولأصحاب الطريق الشاى ، ويتيح لهم المأوى والدفء والراحة .

والقصة الحقيقة هى قصة عم حسن . إنه يتنقل بعشته هذه عبر الطرقات يصنع لها ولأصحابها المعانى والدلالات ، وحياته تنقل وعطاء من أجل الآخرين . وهناك دائما من يأتى له — ما استقر فى مكان — ليقول له : هيا . ومهما قاوم فهو فى النهاية يرضخ . وقد تكون هذه هى المعالم الخارجية للقصة ، أما القصة الحقيقية فهى قصة العلاقات البشرية .. هى أنت وأنا والناس جميعا . هى الصراع على الحياة ، هى معنى السعادة والحرية والآخرين . هى الكون والإنسان . هى بقعة الأرض والقلب البشرى . هى أشياء كبيرة كثيرة لا يستطيع أن يعبر عنها غير الفن .

وهناك قصص أخرى مثل قصة « لأن القيامة لا تقوم » التى تدفع بنا للحياة مع طفل ينام تحت سرير أمه . وهو يعى تماما ماذا يجرى فوق هذا السرير من حياة غريبة بشعة منذ وفاة أبيه . ومن أعماقه البعيدة ومن ركنه المظلم تصدر آهته العميقة . ماذا يستطيع طفل يتيم أن يفعله غير احتمال المذلة وانتظار معجزة القيامة ؟

ومثل قصة « فوق حدود العقل » التى تصور صراعا بشعا حول قطعة أرض بين إخوة ثلاثة ، ويبدأ الصراع بالعداوة التى لا حد لها ، وينتهى بالمحبة التى لا حد لها كذلك . وفى كلا الحالتين نستمع إلى لغة الأعماق البعيدة بكل بشاعتها وحلاوتها .

ومثل قصة « ذى الصوت النحيل » وهى نشيج بشرى باهت

مهدور فقد المنطق والآخرين .

ومثل قصة « الورقة العشرة » التى نسمع فيها صوت الأعماق البعيدة تترقرق بها حياة زوجين بعد سنوات وسنوات من الجمود والخمود والهمود . ترتفع أخيرا بينهما كلمة المحبة فى نشيج صادق ، وفى رمز عذب للناس جميعا .

وقد تشذ عن هذه المجموعة قصة واحدة هى قصة « معاهدة سيناء » ، التى لا نحس فيها بلغة الأعماق البعيدة بقدر ما نتأمل فيها لغة الرمز العقلى الواضح . وهى تصور صراعا بين مهندس روسى ومهندس أمريكى حول تشغيل مكنة روسى . وتنتهى القصة بأن يتمكن أحد العمال المصريين بحل الصراع وتشغيل المكنة . والقصة تعبير رمزى واضح عما يمكن أن يقوم به عدم الانحياز من حل لمشاكل الصراع بين الكتلتين .

وبرغم أن بقية القصص التى عرضنا لها تنتسب جميعا إلى لغة الآى .. آى ، من حيث فلسفتها ، إلا أنها تختلف فى أسلوب تعبيرها عن هذه اللغة .

فقصة « الورقة العشرة » وهى تنتسب إلى عام ١٩٥٧ ، وقصة « فوق حدود العقل » تنتسب إلى عام ١٩٦١ ، وقصة « الزوار » — فضلا عن قصة معاهدة سيناء — يتم التعبير عنها بالصور والأحداث الخارجية أساسا . وقد تتخذ لغتها لغة السرد والوصف الخارجيين .. ورغم هذا فالقصص لا تقف عند حدود موصوفاتها وأحداثها الخارجية ، وإنما ترقى دائما إلى معنى بشرى شامل كبير .

أما قصة حالة تلبس وقصة الصوت النحيل وهذه المرة ولغة الآى .. آى واللعبة ولأن القيامة لا تقوم ، فيتم التعبير عنها بأسلوب الآى .. آى ، أسلوب الأعماق البعيدة ، أسلوب تداعى المعانى ، ومنطق التدفق السيال ، والتصوير من داخل الدوامة الحية . إن الوصف فى هذه القصص ترتعش خطوطه الخارجية دائما بانفعال داخلى عنيف ، وهى ترقى بأحداثها كذلك إلى آفاق إنسانية شاملة .

مرحلة أكثر نموا :

ولقد تعمدت ألا أذكر قصة « الأورطى » وقصة « صاحب مصر » بين هذه القصص . لأننى أعتقد أنهما ينتسبان إلى مرحلة جديدة أكثر نموا وتطورا . إن قصة « الأورطى » تنتسب إلى الأسلوب التعبيرى ، إلى الأسلوب الانفعالى فى التصوير والرسم شأن القصص الأخرى ، وهى ترتقى بمعناها إلى الدلالة الإنسانية الشاملة كذلك ، ولكنها تتخذ منهجا خاصا للتعبير ، فهى تجمع بين الوصف التفصيلى الواقعى العادى ، وبين الحدث الرمزى الخالص . إنها تحقق نوعا من الصدام بين المعقول وغير المعقول ، بين المألوف وغير المألوف ، بين العادى وغير العادى . إننا نجد فى هذه القصة صورا عادية كالجرى والتزاحم وتفتيش إنسان بحثا عن نقود ، ثم لا نلبث داخل هذه الصور العادية أن نصطدم بأن هذا الإنسان ، مفتوح البطن ليس فى داخله أمعاء ، بل نلمح داخل جسمه بأورطى يتأرجح ويتدلى فى فراغ . ومن هذه الصدمة بين الوقائع العادية وبين هذه الوقائع غير العادية بل شبه

الأسطورية ، ينفجر معنى القصة وتتعمق دلالاتها وانفعالاتها . وهو أسلوب يذكرنا بالبناء التعبيرى لكثير من قصص فرانز كافكا .. إلا أنه امتداد وتعميق للأسلوب التعبيرى السابق فى قصص يوسف إدريس .

أما قصة « صاحب مصر » فتعتمد إلى جانب أسلوبها التعبيرى على إشراكها القارىء فى بنائها وصياغتها فنيا وفلسفيا . إن الكاتب يعرض على القارىء أسرار بناء قصته وعناصرها ، كيف يبدأ ؟ ماذا يختار ؟ لماذا ؟ ويحدد معه المكان والزمان والأسماء ، ثم يرسمان معا الأرضية الفلسفية والنسيج الفنى لقصة .

إن هذه القصة تفتح بأعماقها الإنسانية وأصالتها التعبيرية رؤيا فنية بالغة العمق والغنى والجدة أمام القصة العربية .

هذه هى المجموعة الجديدة التى يقدمها لنا يوسف إدريس . إنها مجموعة تعبر بلغة الأعماق البعيدة ، لغة العذاب والمعاناة وأغوار النفس وأسرارها ، ويمتزج فيها الشعر بالحكمة ، بالسماحة بالتفاؤل، بالمحبة بالخبرة الإنسانية الناضجة ، وبالفن الأصيل يعبر يوسف إدريس عن قوانين أصيلة للتجربة البشرية . إنها قوانين فى حياة المجتمع البشرى ، لا يعرفها علم النفس ، ولا يبصرها علم الاجتماع ، ولا يرصدها علم التاريخ، ولا يحددها علم الاقتصاد ، ولكنها رغم هذا قوانين فى قلب الحركة الأصيلة الحميمة للحياة البشرية . قوانين فى قلب الحياة ، بل لعلها حياة القلب البشرى نفسه ، يكتشفها وينبض بها هذا الفن العظيم .

إن هذه المجموعة فى الحقيقة تمثل تطورا لاتجاه قديم فى أدب

يوسف إدريس لعلنا كنا نحسه فى قصة « الطابور » أو قصة المثلث الرمادى ، ونتبين فيه اتجاها نحو اكتشاف المعانى العامة ، والقسمات الأساسية للتجربة البشرية .

إن شخصياته وأحداثه وأماكنه ، رغم قسماتها المصرية الأصيلة ، وبفضل هذه القسمات المصرية الأصيلة ، هى فصول فى قصة البشر عامة ، فصول فى تاريخهم الفكرى والعاطفى الشامل .

هذا يعنى أنها تعبير عن قوانين أصيلة ينبض بها القلب البشرى الكبير .

صافى ناز كاظم

رأس موضوع عن اليوسف إدريس

مازلت أدور حول نفسى حتى أهرب من التقائى برغبتى فى التعبير عنه . أخشى أن تلتقى عينى بعينى وتورطنى لأجلس وأضع أمامى المسئولية .

ما زلت أريد أن آخذ منه وأختزنه ولا أبوح به ، كأن تنغلق النفس على سرها الحيوى .

مدينتى : ما إن أغمض عينى لأتصور نفسى لو كنت دونها حتى أرانى فى عراء .

لست أتصور وجودا لى لو أننى لم أتفتح عليه وأنضج به وأتخذه من البداية حتى الاستمرار : « قوميتى » الفنية : يوسف « اليـوسف » إدريس .

* * *

لست ناقدة له . لست عارضة « للبيضاء » ، روايته التى فرغت لتوى منها ــ لست متكلمة عنه .. سأظل دائما معبرة عما يعنيه لى « اليوسف » هذا ، المدينة التى أخوضها وأتجولها فأتعلمنى : أشم رائحتى ، أرانى ، أصافحنى ، أجادلنى ، أناقضنى ، فتهذبنى معارضتى

وتبلور لى وجها أعرفنى به .. وجها متحيرا واضحا ، ضاحكا مجهشا بالبكاء.

* * *

هذا « المدينة » الشاعرة ، الطفلة العجوز عمر الشجن المصرى ، حين أحاول أن أرسمها تهمى على آلاف من صور ، وكلمات ، وحروف : هطولا كل قطرة منه وجها مفاجئا جديدا ، مختلفا وغريبا لكنها تصنع برغمها سيلا واحدا لخط لا عوج فيه .

منذ شهور كتبت :

« ما أقبح كل ما كتب عن يوسف إدريس ! كتبوا عنه كما يكتبون عن أى رجل منهم . لم يدركوا أن يوسف إدريس لا بد أن تنحت له الكلمات الخاصة للتعبير عنه .. لكى يمكن أن نصل ونفهم لماذا هو فناننا « الحديث » حقا ، « المستقبلى » و « الكلاسيكى » معـا ، ولماذا هو شيء فريد واحد فى حياتنا الأدبية المعاصرة . على مدى السنوات ما زال يتأجل مشروعى « دراسة فى كيفية تذوق يوسف إدريس » ، يتأجل مشروعى كما تتمنى الحامل دائما تأجيل لحظة الميلاد رهبة وتوترا من الألم والمتعة . »

حين كتبت هذا الكلام كنت أعنى أنه يجب أن يتنحى النمطيون فى النقد والتذوق والفهم والمحاسبة عن عالم يوسف إدريس ولا يدسوا أنوفهم عنده ، فقد تضخمت وتبلدت لكثرة ما أسرفت وضنت على نفسها .

* * *

الكشاف العالم يوسف إدريس .. هذا المليء ثراء وخصوبة بكل

ــ وأستعير كلماته من « البيضاء » ــ « الأشياء الدقيقة التى لا تظهر إلا لتتلاشى ، وإذا تلاشت فلا تستطيع مهما حاولت أن تعيدها إلى الوجود بمسميات أو ألفاظ » : الكشاف لمثل هذا العالم المتناهى فى الرقة والصلابة ، المتناهى فى البساطة والتعقيد .. فى الشعر والماديات .. فى كل الأشياء ونقيضها أو جدلها .. لا يمكن أن تملكه إلا باستحضارك قلبا مثل قلب الصوفى .. المليء بالنقاء ، العارف بالخطيئة .. قلبا يجلوه شجن عظيم ، ينقيه فى دوام من الترهل ويجعل منه وعاء شفافا بإمكانه أن يجمع فى اختزال هائل .. النبض الإنسانى العريض مع خلاصة المصفى والمخصوص والخاص الموقف بالذات على إنسان مصر .

استحضار ذلك الكشاف البسيط الصعب ليس مشكلة القارىء العادى الذى ينتقى الكتب صدفة أو بالذات .. هذا القارىء يحس بعالم يوسف إدريس رحبا يأخذه بالدفء والمتعة والفهم دون أن يدرك ــ أو يهمه أن يدرك ــ على وجه التحديد كيف تم له ذلك . إنما عنيت .. هؤلاء الذين قد تدفعهم الجرأة والاعتيادية المهنية إلى التصدر للحكم والتقييم .

* * *

فى عمل له « البيضاء » ــ الرواية التى صدرت كاملة أخيرا هذا الأسبوع بعد أن ظلت ناقصة سنوات طويلة منذ كتبها عام ١٩٥٥ . وهو تقريبا نفس العام الذى ظهرت له فيه مجموعته القصصية الأولى « أرخص ليالى » التى عرفنا بها اسم يوسف إدريس أول مرة ــ منذ الكلمة الأولى تأخذك قصة الحب مندفعة فى وجهك كخرطوم دم

أحمر ساخن مندفع خارج شريان مذبوح ، لا تملك — والدم يرش عينيك وفمك وأنفك — لحظة تمد فيها يدك لتغلق الفوهة أو تهدىء منها . وحين يتصفى الشريان ويسكت الدم ينتهى الكتاب تماما عند تهدل القطرة الأخيرة ، فتغلقه لاهثا محتاجا إلى الراحة والتريض ، وتحس بعبث التقسيمات الأزلية .. رواية ، قصة .. شعر .. الخ . فرغم شبه الاعتذار الذى كتبه يوسف إدريس فى تصدير الكتاب — إنها رواية تقليدية الشكل وما إلى ذلك ، فأنا لم آبه بما قاله وقلت .. يا لها من قصيدة طويلة النفس بلغت وتعدت الثلاثمائة صفحة ، ولا تكتشف أنها ثلاثمائة صفحة من القطع الكبير حتى تنتهى فتعرف من لهاثك وامتلائك ذلك الشوط الذى قطعته ، وذلك الزمن الذى مر دون أن تتحرك من مكانك .

* * *

قصة حب صافية بلا جدال ، لا تتعب نفسك لتصوير الرمز وراء بطلتها « سانتى » اليونانية البيضاء ، المشرب وجهها بالحمرة والتوهج الجذاب الذى يضفيه انفعال الالتزام السياسى على وجه حلو صغير . وقد يجعلك تندهش وأنت تتساءل ما الذى رماه — وهو الوجه الرقيق — فى المعمة الخشنة .

ولكن . أليست بذور الأصل فى « معامع » الكفاح والتحرر هو ذلك الشعور الرومانتيكى الشاعر ، الإنسانى النقى الذى يرفض بشكل شخصى غاضب فكرة وصور الظلم والقهر ؟

قد تأخذ الأشكال فيما بعد قوالبها وخطوطها العلمية والمادية المقننة وغير المقننة ، لكن حتما لا يبدأ بذرة أى حركة تحرر أو نضال

إلا ذلك الشيء الرقيق الشفاف الصادق المشرب بالحمرة والخجل الكامن داخلنا جميعا .

* * *

« نحن نسعد بساعة الراحة إذا جاءت فى وسط يوم كامل ، أو ربما حياة كاملة من الشقاء ، نسعد بها سعادة مبالغا فيها ، كتلك التى يحسها الضارب فى الصحراء حين ينتهى إلى واحة . »

لذلك حين نرى بطلنا الطبيب الشاب المقسم يومه بين عمله وحيرته أمام مشاكل عمال ورش السكك الحديدية ودائرتهم المفرغة ، للتحايل بطلب الإجازات لتعويض الخصومات ، ومشاكل ترمم ولا تحل أبدا ، وبين عيادته الفقيرة فى الحى الفقير ، وبيّن دوره السياسى فى المجلة التى تصدر كل مرة بمعجزة — حين نراه يغرق نفسه فى حب «سانتى» حبا واهما لم تشاركه فيه قط.. لكنه يعيشه كاملا نابضا متدفقا بالسخونة والامتلاء ولحظات الفرحة القصيرة التى تحفر نفسها نشوة عارمة تعيده كائنا حيا — لا نذهب مع هواجس الطبيب الشاب فى إحساسه بالخطيئة لأنه أحب وهو مشتبك فى صراع البحث عن سبل مناهضة الحكومة الرجعية .. لا نستغرب هوس استمساكه بهذه التى .. « بالضبط هى ، بكل ما أحب فى النساء فيها ، وكيف أقول هذا وأفسره ؟ أأقول إن من نظراتى الأولى لها كنت قد قررت أنها لى ، طال الزمن أو قصر ، شاءت الظروف أم لم تشأ . ماذا أقول ؟ هل أقول إننى منذ الوهلة الأولى كدت أضمن قصتنا معا ، كأن أنوارا كاشفة قد أضاءت كل ما سوف يقبل .. لجزء من الثانية ثم انطفت الأنوار » .. إنها بالضبط التوازن الشعرى الضرورى لحياة قاسية ليحفظ للنفس

« التبريد » المطلوب حتى لا تحترق وتفسد .

« .. تتبلبل الخواطر وترتفع الأسماء وتهوى كالأسعار حتى ليلتبس الأمر على الرائى فى الظلام ، وهو لا يلحظ فارقا كبيرا بين الخائن والشريف ، وبين الانتهازى وصاحب المبدأ . ويعشش الشك حتى ليشك الواحد أحيانا فى نفسه ، فالظلام يضاعف الشك .. والشك يقطر فى العيون ظلاما .. الشك الذى يورث الرعب . ولم أكن قد آمنت بعد أن الشك المركب إذا طال بقاؤه فى النفس يأكلها ويهرؤها كماء النار . وأن نفوسنا كأكبادنا ممكن أن تصاب بالتضخم والتليف وتفقد إحساسها الإنسانى وطيبتها ونكهتها وتمرض وتموت ، ويظل صاحبها يحيا بلا نفس ، وما أبشع أن يحيا الإنسان بلا نفس عملها الأساسى أن تتذوق طعم الحياة ، وتحبب صاحبها فى كل ما هو حى ، وتحبب كل الأحياء فيه .. »

* * *

« سانتى » لم تكن صدفة أو قدرا أو وهما عابثا لمراهق .. بل حاجة ملحة كان البحث عنها جاريا فى وجدان الطبيب الشاب بشكل قد لا يتبينه « ــ فالإنسان منا آلة معقدة غريبة ــ » .. البحث عن التوازن الذى لا يحقق شيئا ماديا محسوسا ــ له مطافه المعروف ونهايته ــ بل يحقق ذلك الذى يقلب فى الصدر قطعة الماس .. التوق فيتولد الشعر بكل صخبه وهدوئه .. يبنى المهدم والمكسور والذى يوشك أن ينقض .. يقيمه .

لم يكن مهما إذن أن تتحقق « سانتى » امرأة فعلية راكعة متجاوبة بين يدى فتانا الظمىء . كان مهما حقا أن تظل « مستحيلا » لا

يتحقق ، وبذات الوقت « ممكنا » يكون محورا لإذكاء وقدة الروح والنفس .. « وأحس أن شيئا كان ينقصني وعاد ، روحي ربما أو ما هو أكثر من روحي .. »

تتحرك قطعة الماس وتنسكب الألوان ..الوردى والشمسى والقرمزى والفيروزى والأبيض .. حزم متآلفة ومتعاكسة ، مشرقة وكابية ، لا تثبت ولا نهاية لها ، ويشرئب إلى جوارها الكالح والرطب والمجعد .. فالألوان لا تلغى شيئا لكنها دوائر الفلين الصغيرة الطافية ، يقف عليها العابر فلا يقع فى المستنقع .. الاكتئاب واليأس .

حين ينطلق فتانا موغلا فى يومه المزدحم المتناقض .. تحت الأرض يكتب الممنوع ، ومع وفاقه يتجادل فى المحظور .. المحظور فوق أن ينبسه على الإطلاق ، والمحظور بين رفاقه .. أن يثير المعارضة مع قيادته . وفى الورشة عقليا وفكريا وعاطفيا مع العمال وفى جبهتهم .. لكنه الطبيب المرتبط مقعده عندهم بالجبهة المعادية . وعيادته وقريته وطرق الأمل التى لا يبدو لها مسلك .. حين يكده الإنهاك ويصبح جرف اليأس قريبا .. تأتى الساعة الثالثة والنصف — ساعة قدوم « سانتى » لدروس اللغة العربية — تأتى بأوهامها وألوانها فتشمس الأشياء من جديد ..

« .. ما كان بيننا من أحاديث لم تكن مهمة ، فأحاديثنا فى الواقع كانت تتحول إلى موسيقى لاتهم مفرداتها كثيرة فيتكلم الواحد منا ليخرج أصواتا حنونا منغمة يرد بها على أصوات أخرى صاعدة من حنجرة عزيزة ثانية .. » وتبنى الألوان خلايا النفس التى صدعها الإنهاك والتعب .

وكما تتحول الوردة إلى مذاق ردىء حين تؤكل ، وتبدو الفراشة حشرة قبيحة حين تطوى جناحيها وتستكين .. تتهدل الأوهام المشعة حين تمد يدك لتقبض عليها . وكان على الطبيب الشاب أن يتعلم الحكمة الصعبة .. أن الوهم حقيقة — بل لعله يكون أكثر الأشياء حقيقة — لكن حقيقته تكمن فى أنه غير ملموس . تصنعه الألوان من إشعاعها أحجاما متغيرة ومدى غير منته .

* * *

وتغيب « سانتى » ويغيب كل شىء فى أعوام السجن الذى يدخله فتانا ورفاقه حين تتغلب عليهم مؤقتا الحكومة الرجعية . لكن حين تتحول « سانتى » إلى ذكرى فى قلب الطبيب تنهال عليها السنوات . هل تغيب حقا ؟ أو تظل ذلك المذاق من العسل الذى لا يلبث يواتيه رحيقا خافتا عذبا يتحرك كل حين تحت لسانه ؟ « .. كنت وأنا ماشى بجوار شوقى أحبها ، وأنا أحيا تحت الأرض أراها وفوق الأرض أراها ، وأراها وأنا أريد أن أراها وأراها وأنا لا أريد أن أراها . هى شوقى ومحفظته والمكان الذى كنا ذاهبين إليه ، والمجلة وفتحى سالم وخوفى وشجاعتى ، ولولا أنى مدرك ومؤمن أننى ساراها ما كنت قد صحوت من النوم أو ذهبت للورشى ، أو ضحكت أو حزنت أو احتملت وجودى على ظهر الدنيا لحظة واحدة .. »

غادة السمان

عطيل يصبح فى الصعيد « عطاالله الحمش » ..

والحكوانى يروى قصته بمصاحبة كورال الربابة

يوليوس قيصر : أحذركم من كاسيوس فهو رجل لا يحب الموسيقى !..

شكسبير — من مسرحية « يوليوس قيصر » ..

فى نظر شكسبير ، الإنسان الذى لا تهتز أعماقه للموسيقى هو رجل عاجز عن الحب ، والرجل العاجز عن الحب رجل خطر ، خطر كرجل دولة وخطر كمواطن ما دام عاجزا عن حب أى سواه كوطنه وكشعبه ... فالموسيقى كالفنون كافة وعلى رأسها المسرح والرسم ، لا تكشف عن معدن الإنسان فحسب ، وإنما تعريه أمام ذاته ، وتصقل هذه الذات وتهذبها وتغرس فيها أنبل المشاعر الإنسانية ، وتوسع نظرة صاحبها إلى الوجود والحياة ..

والمسرح فى نظرى من أبرز الفنون الجميلة القادرة على « خض » الجماهير ، وعلى « صعقهم » وتفجير أعماقهم ، والتعبير عما يتأجج فى نفوسهم من غضب كظيم أو حزن عميق غامض الجذور .

ولذا كان اهتمامى به كبيرا ، وفى القاهرة بالذات ، أنا التى شهدت فى رمضان الماضى فى القاهرة نهضة مسرحية مذهلة ، إذ كانت

مسارح القاهرة تعرض فى وقت واحد رائعة الدكتور رشاد رشدى « بلدى يا بلدى » ومسرحية « على جناح التبريزى وتابعه قفه » للأستاذ ألفريد فرج ، ومسرحية « دائرة الطباشير » القوقازية لبرخت من إخراج الفنان سعد إدرش .

هذه كلها وغيرها من المسرحيات الناجحة التى خلقت مناخا فكريا رفيع المستوى وجوا للحوار الخصب البناء ..

ويومها كتبت مقالى « نجح المسرح المصرى وسقطت السينما » ، وكنت ألتهب حماسا للمسرح المصرى .. وللعودة إليه ومتابعته .. ولذا ، كان أول ما فعلته هذا العام لحظة وصولى إلى القاهرة فى رمضان بعد غيبة عام عنها ، هو البحث فى زاوية الصحف « أين تذهب هذا المساء » عبثا عن مسرحية جيدة .. كانت هنالك إعلانات عن مسرحيات أمثال « النحلة والدبور » و « البطة والخنشور » .. ومسرحيات أخرى مشابهة ميلودرامية خفيفة هدفها إضحاك الجمهور بأية وسيلة . آسف لذلك ... وسرت فى طريق سليمان باشا حيث الكرنفال الرمضانى بعد المغرب وعيناى تتملصان من الزحام ، تزحفان على إعلانات الملونة المضاءة بحثا عن مسرحية تستحق الاهتمام أو تلفت الانتباه .. عبثا .. وأخيرا .. التقت نظراتى بلافتة إعلانات تعلن عن افتتاح مسرحية « المخططين » للمسرحى المصرى الكبير الدكتور يوسف إدريس .. وفرحت .. وهرولت باتجاه المسرح رغم أننى كنت أعرف سلفا أن التذاكر لا بد وأن تكون قد نفدت .. قررت أن أجرب حظى فى السوق السوداء .. وحينما وصلت إلى الباب فوجئت بمنظر مؤسف .. كان هنالك زحام ، استطعت أن أميز خلاله عددا من

أدباء ج. ع. م وصحفييها والعاملين فى حقل الفكر بها ، وعلى وجوههم حزن عميق كأنهم عادوا للتو من جنازة طفل غال ، ثم اكتشفت انهم قد عادوا فعلا للتو من جنازة طفل غال ، إذ تم دفن المسرحية قبل أن تولد بساعات .. بالضبط ، اغتيالها .. اغتالها « رقيب » .. وكانت تسرى بين الجمع همهمة أسى مكتومة ، وتفوح منه رائحة الإثارة والخشية والقلق .. كانوا تماما كجمهور شهد للتو جريمة علنية وما تزال جثة القتيل التى تنزف دما حارا وبغزارة ، مكومة فى زاوية ما من زوايا الشارع .. ودرت حول المسرح أبحث عبثا عن القتيل فلم أجده .. لكننى شاهدت الدكتور يوسف إدريس يسير مترنحا كمن أغمد فى صدره خنجر غير مرئى !.

لا يا رقيب !...

لا . أن يتم اغتيال يوسف إدريس و « عصابته » من المبدعين والمفكرين وبهذه البساطة !.. لا . أن تنفق مؤسسة المسرح حوالى ٣٥٠٠ جنيه على إخراج المسرحية ، وتذهب كلها هدرا ، وأن يعمل المخرج المعروف سعد أردش ثلاثة أشهر ونصف مع فريق كبير من ألمع الممثلين ، ثم يذهب ذلك كله هدرا أمر لا يحق لنا المرور به على عجل .. ولا بد لنا كمواطنين عرب أدمنوا المسرح المصرى وأحبوه وعايشوا نهضته الرائدة فى عهد الثورة ، لا بد لنا من كلمة نقولها فى هذا المجال .. لا بد من صرخة : لا .. نطلقها بأعلى حناجر أقلامنا .. وقبل أن أصرخ لا على المبدأ ، مبدأ الرقابة على النتاج الفنى أصلا ، لا بد من كلمة تقال حول هذه المسرحية بالذات ، التى ذهبت

جهود العاملين فيها هدرا .. وذهبت كلها بالإضافة إلى ٣٥٠٠ جنيه من أموال الدولة ضحية لخطأ أحد أجهزة الدولة ربما المستحدثة ..
لقد تقصيت وبحثت فى أمر هذه المسرحية ، ليس لأن الدكتور يوسف إدريس أحد كبار المسرحيين العرب وأحد أعمدة المسرح العربى الطليعى هو كاتبها فحسب ، وليس لأن سعد أردش هو مخرجها ..
ولكن . لأنه من حيث المبدأ كان لا مفر من أن أسأل واتقصى عما يمكن أن يبرر هدر طاقات خمسين فنانا بين ممثل وفنان ديكور ، وإحراق كوم من الأوراق النقدية وقدره ٣٥٠٠ جنيه وإتلافه مع أعصابهم وأعصاب كاتبها ومخرجها .. وعن الجهاز الذى يمكن أن يرتكب مثل هذه الخطيئة .. من وكيف ولماذا ؟..

صديقة لبنانية التقيت بها على الباب فى جنازة « المخططين » الصامتة قالت لى : المأساة أنه سبق للرقابة الفنية أن وافقت على عرض هذه المسرحية منذ أشهر ، وانطلاقا من هذه الموافقة بدأت مؤسسة المسرح « الرسمية التابعة للدولة » بالاستعداد لتقديمها مع الموسم الجديد ، وأنه انطلاقا من هذا أيضا تم إنفاق ٣٥٠٠ إلى ٤٠٠٠ جنيه كأجور ممثلين ونفقات إخراج المسرحية ، وسار كل شىء فى طريقه المرسوم له حتى كان ذات مساء حزين قبل افتتاح المسرحية بيومين ، حين تدخل رقيب منبثق عن الاتحاد الاشتراكى ليمارس عمله ، وقام هذا الرقيب بمنع المسرحية التى بلغت النضج وتقمصت شخصياتها نفوس الممثلين ولم يبق إلا أن يتحركوا أحياء ينطقون على المسرح ..
ولكن .. والسؤال هنا : هل سلطة الرقيب الجديد « رجعية » المفعول ؟ بعبارة أخرى هل سلطة الرقيب تشمل ما كانت قد تمت

الموافقة عليه من قبل ؟!.. وإن لا ، فكيف يحق له منع مسرحية هى بحكم المنتهية وبموافقة رسمية من السلطات التى كانت مسؤولة يومئذ ؟ وإن نعم ، سلطة الرقيب رجعية المفعول ، فهل يحق تقديم يوسف إدريس مثلا إلى المحاكمة لأن اجتهاد الرقيب الجديد يرى أنها تستحق المنع ؟ وهل يحق له مثلا تقديم الدكتور رشاد رشدى إلى المحاكمة بحجة أن « بلدى يا بلدى » لم تمر من خرم إبرة مقاييس الرقيب الفكرية ؟.. هذه الازدواجية فى الصلاحية لا يجوز أن يذهب الفنان المبدع ضحية لها .. ويجب أن لا ننسى أنه من الممكن تعيين رقيب كل يوم بمرسوم جمهورى ، لكنه من المستحيل (تعيين) فنان مبدع كل يوم بمرسوم جمهورى .. ويوسف إدريس كأى مبدع آخر هو ثروة قومية تفخر به العروبة قبل أن يفخر به قطره الشقيق مصر ، ولذا فإن الصدام بين الفنان والرقيب أمر خطير لا يجوز الاستهانة به ، ولا يجوز تسليم الرقيب صلاحية تدمير أعصاب كائن حساس وضفيرة من الأعصاب اسمها فنان ، ببساطة ، ودون الوقوف طويلا عند مثل هذه البادرة ..

لقد روت لى صديقتى اللبنانية أن وجه الدكتور يوسف إدريس ليلة منع المسرحية « إعدامها » ظل جامدا كقناع ، صلبا ولكن كالقشرة الأرضية لبركان حى قد ينفجر فى أية لحظة .. اما بقية الفنانين من أعضاء الفرقة فقد واجهوا الموقف فى البداية بصلابة مثل صلابته ، بل إنهم رفضوا أن يصدقوا أن القرار قد صدق حقا ، وأن حكم الاعدام قد تقرر نهائيا على شخصياتهم « المتقمصة » ، وأنهم قرروا متابعة « البروفه » ، مثلوا المسرحية بلا جمهور ، وفى البداية كانت

أصواتهم قوية وشرسة ، ثم أخذت تخفت وتخفت وتحشرج بالدموع كأصوات حنجرة يتم خنق أنفاسها ، ثم انفجر الجميع فى بكاء موجع أليم ...

تلك كانت المسرحية التى اختارها الرقيب بدلا من « المخططين » والتى لا يحق لنا إسدال الستار عليها ببساطة كما فعل الدكتور يوسف الذى ظل صامتا ، والذى شاهدته ينسل من المسرح ، بوجهه القناع الصلد ، مترنحا كرجل مطعون بخنجر غير مرئى استقر فى احشائه ..

وبعد ، لا بد من التكرار أنه من الخطأ معالجة المسرح على أنه أداة إعلام أو نشرة أخبار ، فالمسرح المصرى الحالى هو ثروة قومية لمصر تتطلع إليه عيون العرب فى كل قطر بإعجاب ، وتغبط تطوره الكبير خلال سنوات الثورة المصرية الأخيرة ..

وقالوا : السينما !..

وهكذا غادرت الجنازة الحزينة الصامتة أمام باب المسرح ، وانطلقت فى الشوارع أتابع بحثى عن مسرحية تستحق الرؤية .. ولقيت الدكتور اللبنانى سهيل إدريس « صاحب دار الآداب » صدفة وسألته : اين أذهب هذا المساء ؟..

قال : إلى السينما .. هنالك فيلم مصرى يدعى ...

قاطعته : بعيد الشر ... سلامتى ... لا . شكرا .

ظل مصرا .. أجل إلى السينما . يجب أن تشاهدى فيلم « ميرامار » قصة الكاتب المصرى نجيب محفوظ ..

ولاحظت خلال يومى الأول أن القاهرة لم تتحدث عن فيلم ذى

مستوى كما تتحدث عن فيلم « ميرامار » . وعبثا حاولت العثور على تذكرة . ولاحظت أن زوار القاهرة يذهبون لمشاهدته ، وأن القاهرة تقبل عليه إقبالا لا يقل حماسا . والفيلم إخراج كمال الشيخ ، تمثيل شادية ويوسف وهبى .

الإخراج عادى ، والتمثيل عادى ، والقصة تخلو من الإثارة الجنسية أو البوليسية التى تشكل عادة قطبى مغناطيس جذب الجماهير . الفيلم خال من أية إثارة أو صرعة على طريقة المسرحية الهيبية « هير » التى ما تزال تلهب حماس الفرنسيين لمشاهدتها وزوار باريس والسياح ..

ماذا فى الفيلم إذن ؟ ربما كان « النقد » الذى يتضمنه الفيلم هو سر نجاحه .. نقد مباشر ومر وقاس للاتحاد الاشتراكى ، ولغير الاتحاد الاشتراكى ..

ورغم أنه سبق للأستاذ حسنين هيكل أن وجه للاتحاد الاشتراكى نقدا صريحا مرا وقاسيا « من خلال التليفزيون » ، إلا أن الاعتقاد بأن ما يجوز لهيكل لا يجوز لسواه ، حتى جاء فيلم « ميرامار » الذى أثبت أن النقد هو أحد المتنفسات الرئيسية للشعب وللفنان ، وخصوصا إذا جاء نقدا ذكيا فى سياق رواية لفنان مبدع هو نجيب محفوظ ، فيلم سبب نجاحه هو التصاقه بمشاعر الجماهير الحقيقية وهو أمر قلما توفر من قبل فى السينما المصرية إلا فيما ندر (مثلا فيلم « البوسطجى » وفيلم « المستحيل » عن قصة مصطفى محمود وكلاهما من إخراج حسين كمال) ...

فى فيلم ميرامار تضج الجماهير ضحكا وتصفيقا للحوار التالى بين

أحد الممثلين ويوسف وهبى . يقول أحد الممثلين :

ــ أنا عضو باللجنة السياسية للمصنع وعضو فى مجلس الاتحاد الاشتراكى ..

يوسف وهبى : طز !

ــ وشغلت منصب مساعد رئيس .. بالاتحاد الاشتراكى !

يوسف وهبى : طزين !!

وقبل ميرامار عاشت القاهرة على مسرحيات تتضمن نقدا لاذعا لأوضاع الشعب والدين والحكم أبرزها رائعة الدكتور رشاد رشدى : بلدى يا بلدى ...

والواقع أن النقد مسموح به فى القاهرة ، وذلك موقف رائع من سلطات تتفهم حقيقة الأدب والحرية التى يجب أن يتمتع بها انطلاقا من الفهم العميق له .. كما أن إقبال الناس على مشاهدة أعمال جدية ناقدة كهذه ليس دليلا على الكبت بقدر ما هو دليل على تعلق الجماهير العربية وبصورة خاصة فى مصر بالحرية وبأحد أبرز مظاهر الحرية .. حرية الفكر ..

ومن هنا كان منع مسرحية يوسف إدريس مفاجأة إن لم أقل بادرة خطيرة .. وإنى واثقة من أن هذا الخطأ ، الناتج عن « الحول الرقابى » أمر سيتم تلافيه .. وستعرض المسرحية ..

المسرح خارج القاهرة :

وهكذا فإن هذا الركود الذى فاجأنى فى رمضان الحالى ــ إذا قورن حال المسرح بحاله فى العام الماضى ــ أحزننى للوهلة الأولى ..

ولكننى بعد أيامى الأولى فى القاهرة اكتشفت أن هذا الركود هو تفسير سريع لرؤية سريعة عابرة ، وأن المسرح المصرى ما يزال فى طليعة الفنون فى هذه المرحلة من حيث الطاقة الإبداعية لرواده ، واستمرارهم فى إبداع نتاج جديد ، ومن حيث استمرار نهضته ككل ، فقد امتدت النهضة المسرحية إلى أرجاء ج. ع. م. بأكملها قرى وبلدانا ... فى الأقصر وضع الدكتور ثروت عكاشة مؤخرا حجر الأساس « لقصر الثقافة » الذى قدرت ميزانية انشائه بـ ٥٤ ألف جنيه ، ويضم قاعة للمسرح والسينما ومكتبة وقاعة لعرض الفن التشكيلى .. سعد الدين وهبه وكيل وزارة الثقافة لشؤون الثقافة الجماهيرية هو الذى جعل حلم قصر الثقافة بالأقصر حقيقة ... حقيقة تستوعب حقائق إبداعية أخرى أبرزها بين فنون أهل الجنوب والأقصر .. فن الربابة ورقص الغوازى وإيقاع المزاهر وغيرها من الفنون الشعبية التى يشكل احتضانها تجميعا لمادة خام وأرضا صلبة ، تمكن المبدع المصرى من إلقاء جذوره فيها ثم تطويرها والانطلاق منها إلى سماء العطاء الإنسانى الشامل ...

وفى « قنا » ، عاصمة المليون صعيدى ومحافظة العسل الأسود والفخار ، مسرح كبير شيد منذ أعوام وتعرض عليه مسرحية « عطيل » رائعة شكسبير بعد أن تم تمصيرها فصارت مسرحية (عطا الله) الفلاح الصعيدى (الحمش) ، وتحولت الدراما الشكسبيرية الخالدة إلى أنشودة يرويها الحكواتى بمصاحبة « كورال » الربابة ، وعلى أنغام الموال الشعبى . وقد أثارت هذه المسرحية فضولى لأننى لم أستطع أن أتخيل بطلة شكسبير ديدمونة يصير اسمها فاطمة ، وعطيل يصير عطا الله أو « عطاطيلو على طريقة المسرحية السورية الساخرة » ورغم ما

سمعت عن نجاح مخرج المسرحية « إميل جرجس » فى تحريك المجاميع وفى تقطير الحدث الدرامى وتحويله إلى موال ، فقد قررت أن أذهب بنفسى إلى أسوان ، ثم بدلت رأيى حين اقترح على الرفاق الذهاب إلى قرية أريمون بمحافظة كفر الشيخ لمشاهدة مسرحية « الهلافيت » تأليف محمود دياب ، وإخراج أحمد عبد الهادى ، والتى تعتبر ثورة فى الشكل والمضمون ...

والجديد فى الفكرة هو أن موضوع المسرحية كان مناسبا لتحقيق ثورة فى الإخراج ...

والمسرحية ببساطة تبدأ فى سهرة يقيمها عمدة القرية للاستماع إلى الشاعر . لكن الشاعر يتأخر ، فيقترح العمدة على زميليه شيخ البلد وتاجر المواشى أن يكلوا أمر السهرة إلى « هلفوت » ـــ الهلفوت هو الرجل الذى لا قيمة له ـــ من هلافيت القرية ليضحك الموجودين ، وهكذا يصبح الهلفوت سيدا للسهرة من حقه أن يقول ويفعل ما يشاء ، ويستعين الهلفوت بزملائه الهلافيت فى تكوين فرقة للإضحاك . يبدأون الهذر لكنهم وقد وجدوا أنفسهم فجأة مجتمعين يكشفون حقيقة ما يجرى فى القرية ، وتتحول اللعبة إلى محاكمة خطرة ، والمؤلف يريد أن يقول بهذه المسرحية .. لا بأس من أن نبدأ فى اللعب ، لكن علينا أن نحول اللعبة إلى صالحنا .

عبد الفتاح الجمل

بين الفرافير والأسياد !

الموضوع هو مسرحية الفرافير ليوسف إدريس .

فصلان فى ثلاث إلا .. لا تدعك لحظة .. وإنما أنت فى قلب العمل .. مغروز لشواشيك تتبع وتشترك بين رحبة المسرح ومقاعد الصالة والممرات والبناوير .. خلفك وأمامك وفوقك ..

أنت شعلة من الحركة والمشاركة والانفعال والتفكير والتقدير فى حياتك الشخصية ، وحياتك كفرد فى مجتمع بلدك الصغير ، ومجتمع الأرض عبر التاريخ .

وحينما أقول أنت أقصد كل المستويات .. الكل يتجاوب بالضحك من الأعماق وبالتفكير ومحاولة الوصول إلى حل .

المشكلة هى العلاقة بين الفرفور والسيد .. العبد والمعبود .. الرئيس والمرءوس .. وتصارع هذه العلاقة الأزلية وتشكلها حين التقائها بالعمل ، الذى نسميه أكل العيش .

خيطان ، بل سلبتان .. لكل منهما صراعه وتناطحه .. يتقابلان فيكون التطاحن الأكبر .. ليفترقا فى هدنة مسلحة ..

والسلاح هو السخرية الجريئة اللاذعة جدا المقهقهة الحادة .

رحلة طويلة بمحطات توقف سريعة على الأعمال كلها من

اللصوصية المقنعة بمستوياتها .. إلى استئجار الإنسان نفسه للقتل المشروع « ! » فيما يسمى بالفرقة الأجنبية .

والرحلة الأخرى الموازية التى تتقاطع فى كل مرحلة من الطريق .. هى تجريب كل النظم الممكنة فى العلاقة بين الفرفور والسيد .. الاثنان سيدان ، والاثنان فرفوران ، والاثنان أحدهما مرة فرفور والآخر سيد ، والعكس .. دون الوصول إلى حل تطمئن له النفس ، ويقتنع به العقل .

إذن فلتطرح المعضلة على الجمهور وعلى التاريخ وعلى الأجيال .. وعليك أنت ..

الفرفور والسيد ينتهى بهما المطاف فى نقطة التقاء خطى الرحلة .. بالعمل تربية وحفارى قبور .. هذا العمل الذى يقف بممتهنة حافة الهاوية .. هذا العمل العريق الذى لم يخلد عمل فى التاريخ كما خلد ..

الإسكندر الأكبر .. جنكيز خان .. نابليون .. هتلر وموسولينى .. هؤلاء هم السادة .. يقابلهم اسبارتاكوس وملايين الملايين من العبيد والفرافير الذين سقطوا فى المعركة ويسقطون .

والموتى يستيقظون ليعاينوا قبورهم .. والأسلوب كألذع ما تكون السخرية .. سخرية من كل شىء .. حتى المؤلف نفسه .. وحتى يتأذى أصحاب الملامس الحريرية ويتأففوا .

وخشبة المسرح ساحت فى الصالة وتدعورت .. والممثلون كلهم فى زى واحد .. لأنه التاريخ كله بالطول وبالعرض .. كل شىء سايح فى كل شىء عن قصد ووعى .

خشبة المسرح اتصلت بالصالة بمستويات المسرح .. والممثلون والممثلات يجلسون بجوارك دون أن تشعر .. ويردون بجوار أذنك فتجفل لأول وهلة ، ولكن نشوة المشاركة تشدك إلى قلب العمل أكثر وأكثر .

والنهاية .. بعد أن أعياهما — الفرفور والسيد — الوصول إلى حل فى طبيعة هذه العلاقة ، وفى الوصول إلى نظام يسرى ويسود .. الموت والاقتراب من النظام الكونى الساكن المتحرك ..

إلى نظام الجماد .. الذرة التى تدور حولها الإلكترونات دورة أبدية .

السيد هو الذرة الثابتة ، والفرفور هو الدوار حولها .. ولكن الذرة حطمت أخيرا .

وينزل الستار بعد أن يتخلع الفرفور عن هذا الدوران الكونى الأزلى .. وتخرج والمشكلة معششة فى تلافيف مخك تفكر فى حل .

* * *

عمل يقف على قدميه فوق أى أرض ، وأمام أى مستوى .. لأنه يخاطب الجميع ، كل حسب أجهزة استقباله وإرساله .

صحيح أنه تأثر تأثرا واضحا باثنين .. بريخت فى تقريراته التى تلوّح « بكسر الواو » ، وفى خطابه المباشر ، ويونيسكو فى هدم كل الحوائط وتلك الشاعرية التى تجعل من المسرح ساحة مداحة .. بل تأثر يونيسكو بالتحديد فى عبارة بعينها هى عبارة تضخم الضمير أو ما أشبه .

.. إلا أن هذا لا يعيب شعرة .. لأنه دليل الحيوية والخصوبة والاتصال .. ولأنه أخذ التكنيك دون المضمون .

والعمل الجيد تربة خصبة ومنجم يضم ويفرز كل الكنوز والمواهب .

* * *

كرم مطاوع المخرج الموهوب .. الذى نسج كل هذه الخيوط الرقيقة والغليظة فى هذا المسرح الواسع كله .. وحدد للشخصيات وبخاصة « المؤلف » تيماتها الموسيقية والدخول والخروج .

المخرج الذى ألف كل هذا الكورس .. ووزع الصوت والجواب والقرار .. وحرك الجموع ..

المخرج الذى بنى كل هذه المستويات فى الشكل واللون والحركة .. وألف هذه السيمفونية التى عزفت ليوسف إدريس نوتته فى إحكام ودقة .

هذا المخرج الذى سمعت بعضهم يرميه بأنه أخذ من كل مدرسة فى الإخراج بطرف .. أهلا بالأخذ من كل شىء بطرف ، إن كان بمثل هذا الأخذ الذى يفصص ويبعثر ليجمع فى لوحات مقروءة مسموعة .

* * *

والتمثيل ..

لقد أدى فى هذا العمل الكبير .. الفرفور عبد السلام محمد .. لقد كان فرفورا عملاقا .. كان بجسمه النحيل وخفة حركته وانسيابه ، كأبى فصادة وعش أبى فصادة .. هل رأيت يوما عش أبى فصادة

القريب من الارض الناعم الأملس الجميل ؟!

وعبد الرحمن أبو زهرة الذى هو خير مبعوث لنا فى دار الموتى .. بصوته المحشرج الممطوط ، وكلماته التى سقط عنها اللحـم .. وحركاته وطريقة مشيته .. كلها تصدر عن قفص صدرى خاو ولكنه عات .. لقد أحسن السير على الصراط الذى ..

هو أرفع من الشعرة وأحد من السيف .

وهناك زوجته التى تبكى عليه وتعدد .. باستعداد طبيعى للتعديد دون أن يعرف التمثيل .

وهناك طبعا الطرف الآخر للمعادلة المقابل للفرفور .. يؤديـه الممثل المخضرم الموهوب دائما توفيق الدقن .

* * *

وبعد .. لقد سكت يوسف إدريس دهرا ، ونطق بعمل العمر .. لقد فهمت اليوم فقط كيف كان العرب يحتفلون ويقيمون الليالى إذا ولد فيهم شاعر .. ونحن اليوم ولد فينا مؤلف مسرحى شاعر ومخرج وعبد السلام محمد .

قد أبدو مطيورا بالعمل بعض الشىء .. ولكن العمل الجيد ينفض عنى طاسة الدماغ .. العمل الجيد من أى إنسان كان حتى ولو كان ممن ألف مسرحية قفصها الصدرى الحقد .. والشىء الذى آسف له وأئن ، أننى لم أر حتى اليوم كوبرى الناموس .. فليغفر لى سعد الدين وهبة خطئى فى حق عمله .

* * *

وأخيرا .. أكتب هذا الكلام مساء الأحد .. وقطار الصعيد

المفضى إلى الأقصر يربض أمامى .. لينقلنى إلى رحلة أخرى .. إلى أسبوع أقضيه فى الغرب مع الفراعنة .. أقضيه فى الجبل مع القمر والرقص والغناء والفراعنة المحدثين .

من أجل هذا أرجو المعذرة إن كنت قد سلقت بيضا والفرافير مائدة شهية تطلب الوسط وتملأ الدماغ .

سامى خشبه

بيضاء يوسف إدريس

قصة الحب والتبرير الكاذب

إلى أى حد يمكننا أن نفصل بين يوسف إدريس وبين يحيى مصطفى طه ، وإلى أى حد يمكننا أن نطابق بينهما ؟

لقد كتب يوسف إدريس رواية « البيضاء » بضمير المتكلم وجعل بطلها يحيى مصطفى طه هو راويها ، وجعله طبيبا مثله يعرف طريقه فى شبابه الأول إلى الكفاح الثورى السرى ، وجعله يجمع بين الطب والصحافة ثم بين الطب والأدب . وإذا كانت حكاية يحيى لقصة حبه قد انتهت قبل أن يتحول نهائيا عن الكفاح الثورى وعن الطب ويتحول إلى الأدب وحده ، فإن يوسف إدريس قد أكمل هذه المسيرة وكتب قصة حب يحيى فى أثنائها

وضمير المتكلم إذا استخدمه الفنان المبدع يغرى الناقد دائما بأن يطابق بين الفنان وبين المتكلم فى عمله الأدبى بضمير الأنا . فإذا رأى الناقد مثل ذلك التطابق بين الفنان ومخلوقه ، وإذا كان الفنان قد جعل من مخلوقه المتكلم بطلا لعمله مثلما فعل يوسف إدريس مع يحيى ، فإن المغريات تكون أكثر قوة ، ويكون وضع التفسير والتحليل عملا أكثر سهولة .

ولكن قصة حب يحيى ليست هى أول قصة حب يكتبها يوسف إدريس .. ربما كانت أشهر قصص حبه السابقة هى رواية « قصة حب » نفسها ، بل إننا نعتقد أن حمزة بطل « قصة حب » المهندس والثورى والذى لا علاقة له بالأدب أو بالصحافة ، هو الوجه المقابل ليحيى مصطفى طه بطل البيضاء . وإذا كان هذا صحيحا ألا يصح أيضا أنهما سويا يمنحاننا صورة أكثر صدقا لروح خالقهما معا ، تلك الروح الشائكة المحلقة دائما فى الفراغ القائم بين كلية الشعر وجزئية التحليل العلمى ، بين شهوة تغيير العالم وبين إيثار الاكتفاء المريح بتأمله ، بين عاطفية الحب التى يغرقها بميله الدائم إلى التحليل وبين عملية الثورة التى يطمسها دائما بقدرته الفائقة على وضع إحساسه الذاتى بالأشخاص مكان معرفته الموضوعية بالعلاقات القائمة بينهم ؟

كان حمزة يتحدث عن نفسه من خلال حديثه عن قضيته .. كان يوضح نفسه من خلال توضيح قضية الثورة . لم يكن هناك ما يفصل بين ذات حمزة الثورى وبين قضية الثورة نفسها . أما يحيى فكان يتحدث عن قضيته دائما كشىء منفصل عن نفسه . كانت الثورة دائما شيئا مستقلا عن ذاته أو جزءا التصق به ولم ينم عن داخله .

من اللحظة الأولى لم يفصل حمزة بين ذاته وبين الآخرين ، بل إن ما ينقذه فى لحظات يأسه هو إحساسه بالامتزاج الكامل بالآخرين . أما يحيى فقد كان ينظر إلى الآخرين باعتبارهم أغرابا وجزرا أخرى متفردة تفصلها عن ذاته بحار عميقة .

كان حمزة كيانا متماسكا .. إذا فكر ركز فكره كله على ما يشغله ، وإذا اندفع اندفع بجماع كيانه ، وإذا اصابته خيبة تراجع كتلة

واحدة ، وإذا شرع يتغير تغير موقفه عن كل شيء . أما يحيى فقد كان دائما منقسما إلى قسمين . كان عضوا فى جماعة ثورية ولكنه متمرد على أسلوبها فى العمل . .كان يعجب بزعيم الجماعة ويؤمن بعبقريته ولكن تخالجه الوساوس فى أمانته . كان معجبا بثورية سانتى حبيبته البيضاء ولكن يريد أن يوقعها كأنثى فى حبائله. فلما أحبها لم يكن يريد أن يتزوجها وكان يحب أهله الفلاحين ، ولكنه لا يستطيع أن يقيم بينه وبينهم علاقة ورابطة حقيقية ، وكان يتعاطف مع العمال الذين يعمل طبيبا لهم ، ولكنه لم يستطع أن يقدم لهم فكرة رغم أن قضيته كانت ثورتهم .

كان حمزة يرى فى الناس جميعا باستثناء الأعداء الصريحين للثورة بذورا لثوار صالحين . أما يحيى فقد كان يرى فى الناس العاديين بذورا لأعداء محتملين ، ويرى فى الثوار من زملائه بذورا لخونة فى المستقبل ، إما أن يخونوا الثورة أو زوجاتهم أو أن يخونوه هو شخصيا .

كان باستطاعة حمزة أن يطرح قضاياه فى بساطة بالغة ، وكان غالبا يستطيع أن يصل إلى قرار حاسم يسير على هداه . أما يحيى فلم يكن يستطيع إلا أن يتأمل قضاياه وأن يحللها على ضوء علاقتها المقطوعة به وليست على ضوء علاقتها بالحقيقة ولم يكن يستطيع أن يتخذ قرارا إلا ساعة التنفيذ ونادرا ما كان يثبت على قراره الأول .

كان باستطاعة حمزة أن يقنع الآخرين بآرائه ، بل كان باستطاعته أن يجعل الآخرين يصلون بأنفسهم إلى آرائه ذاتها بغير معونة كبيرة منه . أما يحيى فلم يكن يقنع الآخرين وإنما كان يحاورهم . لم يكن

يحاول أن يقنع زملاءه بضرورة تغيير أسلوب العمل ، وإنما انفجر فى وجوههم وأجابه الآخرون فى محاورة بين طرفين لا يلتقيان . ولم يحاول أن يقنع البارودى زعيم الجماعة بالخروج من شقته ، وإنما تحايل عليه لكى يخرجه منها . بل إنه كان يحاور حبيبته لكى يجعلها تحبه ، أحيانا بالخطابات ، وأحيانا باغتصاب قبلة ، وحينا بالاستعطاف الباكى ، وأحيانا بمجرد الصمت .

كن حمزة يواجه الآخرين بوضوح مقنع لأنه لم يكن يشعر بغير الفخر لانتسابه إلى قضية الثورة . أما يحيى فلم يكن يملك أن يواجه الآخرين بوضوح مقنع لأن اقتناعه بالعمل الثورى تحول إلىّ عادة ، وزمالته الثورية لرفاقه تحولت إلى تعود لمصاحبتهم .. إلى تعود على لغتهم ومناقشاتهم . ولأن إحساسه بالفخر لانتسابه إلى قضية الثورة امتز ج مع إحساس بالضجر من هذا الانتساب ، فلم يكن يتحمس إلا لحظة الأزمة . وامتزج الإحساس بالفخر والضجر مع إحساس دقيق بالإثم .. الإثم لأنه لم يسلم نفسه خالصة لقضيته ، ولأنه تعود على أن يسلم نفسه لأسلوب في العمل الثورى لم يعد مقتنعا به .

حينما شعر حمزة بأنه يحب فوزية قال لها إنه يحبها ، ولكن يحيى بينما رأى سانتى شعر بأن هذه هى الفتاة التى خلقت له ، وبأنها لابد ستكون ملكه ، ولكنه قرر أن يتصرف معها كما يتصرف طفل أراد أن يصطاد فراشة ، وراح يرتب الأمور حتى يتحول هو إلى مغناطيس قوى ثابت فى مكانه يجذب إليه حبيبته عندما تتحول إلى شظية خفيفة من الحديد .

ولم يكن فى حياة حمزة إلا هذا الحب الوحيد .. حب فتاة تطوعت

للعمل السياسى معه وجذبها هو إلى الاندماج فى هذا العمل . أما يحيى فقد كان خبيرا فى اصطياد النساء وفى تكوين العلاقات معهن ، وله نظريات فى كل ذلك .

ولكن لعل أوضح جوانب التقابل بين البطلين هى قدرة حمزة على أن يجمع بين الكفاح الثورى والحب ، بل وعلى أن يرى فى حبه استكمالا لثوريته . بينما يرى يحيى أن لا سبيل إلى الجمع بينهما ، بل ويراهما نقيضين لا يلتقيان . فى « قصة حب » يصبح الثورى ثوريا جيدا حينما يصبح عاشقا ، وفى « البيضاء » لا يستطيع الثورى أن يكون ثوريا وعاشقا فى وقت واحد ، بل لقد كان حبه يتناقض دائما مع انشغاله بعمله الثورى . كان عليه أن يتفرغ إما للحب أو للثورة ، وكذلك كانت حبيبته .

كان حب حمزة انتصارا على فرديته وتأكيدا لاندماجه فى شعبه وفى الناس الذى يصنعون الثورة والمستقبل . وكان حب يحيى تأكيدا لفرديته وإمعانا فى انفصاله عن صناع الثورة عن الناس الذين تمثل الثورة حلم حياتهم. لقد أحب حمزة فوزية فصنع منها ثورية جديدة وعاشقة من نوع جديد ، وجعلته هى ثوريا أكثر امتزاجا بالناس وعاشقا لم تعرفه قصص الحب فى أدبنا من قبل . وأحب يحيى سانتى وهى ثورية جاهزة فأراد أن يخفى حبه لها عن الجميع .،كأن وجود طرف ثالث فى حبهما ينفيه ويلغيه . وفى داخل يحيى كانت هناك رغبة خفية فى إنهاء علاقته بسانتى بعد أن رفضت حبه . ولما جاء قرار الجماعة بمنع التقائهما لسبب لا ندريه ولا يدريه يحيى ، أصبح هذا القرار ممثلا لرغبة يحيى فى مزيد من الانفصال عن الآخرين ومعبرا عن رغبته الدفينة فى عدم

الالتقاء بأحد .

كان حمزة إذن نموذجا للبطل الذى لا ينفصل عن الجماعة ، ونوعا من البطل الملحمى الذى تتجسد فيه كل أحلام جماعته وفضائلها ويخوض باسمها وعلى رأسها معركة الحرية والحب ضد أعدائها . أما يحيى فكان نموذجا لبطل فردى ، موجود داخل الجماعة ولكنه يشعر بانفصاله عنها ، قرر أن يخوض معركتها ولكنه ينشغل بذاته وبهمومه الخاصة . أخلاقياته تنبع من احتياجاته وليس من فضائل الجماعة أو من المثل الأعلى الذى يحارب من أجله ، وسلوكه يحكمه هواه وليس التزامه بمبدأ معين . كان حمزة ذاتا تحمل المجموع داخلها وتذوب هى داخل المجموع ، وتحمل عبء الحاضر وتحلم فى نفس الوقت بالمستقبل . وكان الزمان ، الحاضر والمستقبل والتاريخ أيضا هو حاضر الجماعة ومستقبلها .

وتاريخها هو زمانه الشخصى وتاريخه الخاص . أما يحيى فكان ذاتا تشعر بالمجموع فوق أكتافها ، يدوسون على فكه كما يقول سارتر . الجماعة الثورية تخنق أفكاره وزحام بولاق يحد من حرية سلوكه ، والزحام يخنقه — نفس الزحام الذى أنقذ حمزة من قبل — وجماهير العمال الغاضبة تخيفه ، ولا تبعث قريته فى قلبه غير الحزن والشعور بالندم . وهو حريص دائما على أن يستخلص فرديته من براثن هذه الجماعية المرهقة ، حتى ولو كان يحمل فى عقله فقط كما يقرر بنفسه فكرا يقول بأن على الثورى ألا ينفصل عن جماعته ، وأن يتحمل مسئوليتها وأن يلتزم بمصالحها وبما تقرره .

ولقد أحب يوسف إدريس بطله الأول حمزة ، ولكنه لم يكن يملك

إلا أن يرثى ليحيى ويتعاطف معه . ولعل هذا هو ما جعله يمتنع عن أن يبرر حمزة ، فقد كان حمزة قادرا على أن يوضح نفسه لأنه ممتزج بالآخرين أو يشعر بامتزاجه بهم . وهذا هو السبب الذى جعل يحيى بحاجة إلى تبرير يقدمه خالقه . كان عليه أن يقول لماذا هو ثورى ومنفصل عن الآخرين فى وقت واحد .. وفى الفن كما فى الحياة يكون الاحتياج إلى التبرير دليلا على الضعف . وفى الحياة قد تؤدى علاقات القوى إلى التسليم بتبرير زائف دون أن تنهدم الحياة نفسها . ولكن البناء الفنى لن يحتمل تبريرا زائفا .

إننى أتساءل ما الذى أقحم قصة يحيى مع المجلة وجماعته الثورية على قصة حبه ؟ إن قصة الحب فى البيضاء رغم أنها تحتل القسم الأكبر من الرواية فإنها تبدو كمجرد تبرير لتقديم قصة الثورى الذى يتخلى عن ثوريته بالتدريج وينفصل عن جماعته خضوعا لذاته المتضخمة . ولكن يوسف إدريس لن يقول لنا إن يحيى يتخلى عن الثورة وينفصل عن الجماعة . سيقول لنا إنه يرفض الشكل « الخواجاتى » للثورة ، ويبحث عن شكل يؤدى إلى الصعيد وإلى بحرى وليس إلى أوربا . وينسى أنه هو نفسه الذى ضاق بزحام بولاق وبهدوء قريته وراح يسكن الزمالك ، وهو الذى عجز عن التفاهم مع العمال حين تحايلوا على قرار متعسف يحرمهم من أجر يوم كامل كل أسبوع ، ولم يرضهم سوى شعور للغضب يوشك أن يعصف به . ولم يكن يهمه ساعتها سوى أن يفلت بجلده لا أن يساهم فى حل مشكلتهم التى هى قضيته كثورى مزعوم .

ولكى يظل يحيى « مبررا » فى نظرنا وفى خالقه ، لكى يكون هناك

تبرير لفرديته وإمعانه فى الانفصال عن جماعته وثورته . فلا بد أن يكون فى هذه الجماعة من العيوب والتشوهات ما يغفر له تخليه عنها ، بل وما يحول تخليه إلى نوع من الأصالة والبحث عن حل أكثر واقعية لأزمة الثورة . لا بد أن تلقى ظلال الخيانة أو العمالة على الثوريين ، ولا بد أن تبدو ثقافتهم ثقافة مستوردة ، ولا بد أن يتحدث زعيمهم الاشتراكى بلغة زعيم فاشست يمنع الآخرين من التفكير ويجبرهم على أن يكتفوا بتفكيره لهم . بل لا بد لكى يبرر يحيى — أو يوسف إدريس — انفصاله عن بولاق والتحاقه بالزمالك أن يتحول الزحام المنقذ والنفوس الطيبة فى قصة حب إلى قتل يسحق شاعرية البطل الفردى ، وإلى وجوه وأجسام ذات أوصاف وتشبيهات غريبة ، كلهم يشبهون البطيخ أو أعواد الغاب ، وكلهم خبثاء النفوس يسعون إلى استغلال طيبة قلب هذا البورجوازى الصغير وحسن طويته ! العمال والتمرجى وصاحب العمارة والساعى والخادمة العجوز والصيدلى .. ومع ذلك فالبورجوازى الصغير يصر على أنه يحب « مصر » ، كما لو كانت مصر مجرد مكان تحدده أطالس الجفرافيا ، أو معنى رومانى تثيره حكايات التاريخ الذى نتأمله بإعجاب أو حزن .

ورغم كل ما قد يقال عن التاريخ الحقيقى لتأليف هذه الرواية — وأنا شخصيا أعتقد أنها ألفت عام ١٩٥٩ — ١٩٦٠ ، ومن المستحيل أن تكون ألفت فى صيف عام ١٩٥٥ كما يقول المؤلف فى المقدمة وحرص على أن يبرزه بعد آخر سطورالرواية . فقصة حب نفسها قد كتبت أواخر ١٩٥٥ أو أوائل ١٩٥٦ على الأكثر لكى تصدر فى منتصف ذلك العام .. ولسنا نعتقد أنه من الممكن أن يحمل فنان واحد

شخصيتين متناقضتين كل هذا التناقض مثل شخصيتى حمزة ويحيى جنبا إلى جنب فى شهور معدودة ، لأن هذا سيكون معناه أن يوسف ادريس كان يحمل الرؤيتين المتناقضتين معا للثورة وللحب ولمعنى البطولة فى مرحلة واحدة ، بل واستطاع أن يسجل التجربة فى نفس المرحلة التى لا تتعدى الرؤيتين المتناقضتين فى المضمون هذه الشهور المعدودة — أقول إنه مهما قيل عن التاريخ الحقيقى لتأليف رواية البيضاء ، فإن من الواضح أنها تنتمى إلى مرحلة تالية فى أدب يوسف إدريس هى المرحلة التى شهدت روايتى العيب والحرام ، ومجموعتى قصص لغة الآى آى والنداهة .

سنجد فى البيضاء ذلك التراكم الهائل للكلمات والعبارات والجمل .. تتراكم فى شكل هرمى حاد قمته موجهة نحو عالم الإنسان الداخلى وحركته النفسية الخفية . سنجد ذلك التصوير الحاد يدور فى عقل الإنسان أكثر مما يدور أمام عينيه ، وسنجد ذلك التناقض أو التقابل المستمر بين صورتين أو موقفين أو معنيين يولد منهما يوسف إدريس إحساس شخصيته الفنية وموقفها وسلوكها ، وسنجد نفس التلخيص الخلاب للأحداث والإسهاب الفياض النافذ للتأملات والتحليلات الباطنية التى غالبا ما تدور حول « حكمة » عامة تبدأ بها أو تنتهى إليها .

وفى البيضاء بالذات كان لهذا الأسلوب أهميته بالنسبة لرؤية يوسف إدريس لبطله الفردى ، وبالنسبة لما قدمه له من تبريرات لفرديته . فليس هناك تبرير للذات الفردية أفضل من اكتشافها من داخلها لكى تبدو « هكذا خلقت » ، ولكى تبدو فى النهاية مالكة — بالتبرير وحده —

للصواب المطلق بغض النظر عن مقدار صدق التبرير مع الحقيقة الواقعية . ترى ، أكان يوسف إدريس يبرر بطله الفردى أم يبرر رؤيته المناقضة لرؤاه السابقة ؟

ليس لتبرير الذات فى العمل الفنى سوى معنى واحد : أن الفنان إذ يبرر ذاتية بطله أو ذاتيته الخاصة ، فإنما هو يعتقد أن هذه الذاتية مساوية للعالم الواقعى كله ، أو أنها تستطيع أن تحقق صدقها الخاص بصرف النظر عن مقدار صدقها مع الحقيقة . ولكن رواية البضاء تثبت العكس : أن التبرير يظل تبريرا بكل ما فيه من بعد عن الصدق ، أما الحقيقة فتظل كذلك ، فإذا تحركت فلكى تتقدم صوب صدق أكثر اكتمالا وحقيقة !.

عبد الرحمن أبو عوف

١

عودة أمير القصة القصيرة يوسف إدريس للإبداع

هناك ظاهرة نقدية تتعلق بعودة الكاتب الفذ يوسف إدريس لكتابة القصة القصيرة فى الشهور الأخيرة ، بنفس الخصوبة التى عودنا عليها طوال سنوات ظهوره ، وقدم عبرها العديد من معالم القصة القصيرة المصرية والعربية التى ساهمت فى جعل القصة القصيرة مصرية الشكل والمضمون . وصحيح أنه هناك بدايات وأعلام للقصة القصيرة المصرية منذ عيسى عبيد ومحمد ومحمود تيمور وطاهر لاشين ويحيى حقى ، ثم محمود البدوى ويوسف الشارونى ، إلا أن الملاحظ على إبداع معظم هؤلاء هو أخذ الفورم الأوروبى والتأثر به مع مصرية الموضوع . وكانت القصة بالنسبة لمعظمهم حكاية ذات بداية ووسط ونهاية ، أو صورة أو لحظة مصادفة ، أو رسم صور وجو .

اما عند يوسف إدريس فالقصة وحدة عضوية متكاملة تتوهج بتعبيرات وصور ، وتقدم الحياة فى شمول حى وحس مرهف ووصف

مستقى من البيئة .. إنها حياة الرمل التى تحتوى عناصر الشمس ، والسمات الغالبة عليها هى طريقة السرد المصرية . فالكتاب السابقون كم تأثروا بجى دى موبسان وتشيخوف وجوركي وكامى وكافكا وغيرهم ، أما يوسف إدريس فتحس فى إبداعه بالأصالة والتلقائيـة والبساطة . على هذا المنوال نحت يوسف إدريس منحنى خطيرا فى القصة القصيرة المصرية ، وقدم عشرات القصص التى تعرى العيب والحرام والشرف والجنون والديـن والموقـف الإنسانـى والسلطـة والموت . وأغرته موهبته بالانتقال من الواقعية النقدية إلى مـا وراء الواقعية ، فقدم قصصا تكاد تكون استحالة أحداثها وتصوراتها تغريك بأنها تتحدث عن عالم آخر ، غير أنه بتحليلها نجدها تقصد عالمنا الأخلاقى والانفصام الذى نعانيه فى مجتمع طبقى .

وبعد فترة طويلة أمضاها يوسف إدريس فى كتابه المقالات التى تناقش مشكلاتنا الاجتماعية والفكرية ، وكان يستخدم فيها نـفس أسلوبه المتوهج فى التقاط الموضوعات ، والمثيرة للرأى العام بحيث أعلن صراحة « أن بال الشعب غير رايق » لكتابة قصة مريحة ، وأنه يؤثر المقالة المباشرة التى تتلمس الجراح . وقد جمع هذه المقالات فى « مفكرتى » فى كتب « الإرادة » و « اسمع ترى » وغيرها . وقد نادينا أكثر من مرة أن صمت يوسف إدريس عن الإبداع القصصى خسارة كبيرة ، فهو أولا وأخيرا قصصى متفرد فى أصوله وأسلوبه وروحه وأصالته ورؤيته .

وقد استجاب لهذه الدعوة وعاد مرة أخرى لكتابة القصة ، وهى مرحلة أستطيع أن اقول إنها جديدة على عالم ورؤية يوسف إدريس

القصصية .

صحيح أنه قدم فى البداية عدة قصص عادية المستوى ، كأنه يشحن نفسه مثل « الرجل والنملة » وهى فانتازيا تعالج موضوعية الاستحالة ، ثم كتب قصة « سيجار » وهى علاقة عابرة بين رجل مصرى وامرأة أجنبية ليست مخدومة موضوعيا أو جماليا ، ولكنه أعلن عن بداية مرحلته الجديدة فى العودة إلى القصة فى « يموت الزمار » . ورغم ظهور روح المقال إلا أنها تعكس أزمة الفنان الخالق فى مجتمعنا ، والحصار النفسى والاجتماعى ، وطبيعة أزمة الخلق ، وتظهر أنه يستجمع قواه الحية الخلاقة لبداية عمل يهز القارىء . فالقصة عند يوسف إدريس كما قلنا أكثر من مرة انفجار فنى ونفسى ، وبصيرة حادة تلتقط الجزئيات وتجمع منها فى شمول حى حساس .

فقد جاء الانفجار فى قصته الفريدة التى انتشرت بالأهرام بتاريخ ٨١/٥/٩ واسمها « ١٩٥٠٢ » ، ثم أعقبها بقصة ذات قرون استشعار تستشعر وتتشوف من خلالها ماذا سيحدث فى قلب العملية الاجتماعية لبلادنا ، وهى قصة « اقتلها » نشرت بتاريخ ٧ أغسطس ٨١ بجريدة الأهرام .

وقصة « ١٩٥٠٢ » غريبة المعنى والمبنى فيها الأنا يقدم أحداثا غريبة غير أنها بالتدريج تتحول للأنا الجماعى حيث التلاشى عن الوجود وغرابة تحولاته .. شخص يستيقظ على حقيقة مرعبة كل شىء موجود إلا اختفاء وجهه فى المرآة ، ويحاول أن يثبت وجوده ، ولكن يتطور الأمر به إلى أن يفقد نفسه شيئا فشيئا حتى الريكوردر يذهب ويسجل به كلاما ويحاول أن يستمع إلى ما سجله فلا يجده ، بل يجد

« وردة » تغنى . إنه يبدأ فى فقدان اتزانه ، ثم يخلع ملابسه قطعة قطعة فلا يندهش الناس . يركب أحد الأتوبيسات ويرتكب فيه المحرمات ولا أحد يحس بوجوده ، ويذهب إلى منزله فيجد امرأته فى البلكونة فتطمئن نفسه ، ولكنه عندما يدق الباب لا يفتح إلا بحضور بائع العيش ، حيث يفاجأ برجل غريب يحتل منزله ويلاعب ابنه عمرو ويغازل زوجته وكأنه زوجها . ويصرخ أنا زوجك ، أنا أبو عمرو . وينظرون إليه فى غرابة وكأنه مجنون فلا يجد إلا النزول ، ويوقف سيارة ويرمى بنفسه على زجاجها الأمامى فلا يحدث شىء ، فلا يجد مفرا من العودة إلى المؤسسة حيث يجدها تحولت إلى بوتيك والسكرتيرة الحلوة الرشيقة يحتضنها رجل أعمال . ويفتح مكتب رئيس المؤسسة فيجد فيه رجال أعمال كأنهم فى مكتب تصدير واستيراد لاهين عنه ، إنه غير موجود ، تحول الواقع وفقد هويته لا أحد يعرفه ، فلا يجد مناصا من التخلص من هذا الشىء الثقيل الوجود المتلاشى ، فيصعد له على عمارة ويلقى بنفسه على الأرض ويتمزق جسمه أشلاء . ويتجمع الناس والبوليس ولا تعرف هويته ، وتقيد القضية ضد مجهول فى دوسيه رقم « ١٩٥٠٢ » . إن هذه القصة تذهب بالقصة إلى ما وراء القصة ، هذا التلاشى وهذه الغربة وعدم الإحساس بالوجود ؛ كلنا نمارس الغربة ونحس بأنفسنا كائنات مطحونة فى مدينة المهادنة والانفتاح ، وكل منا محاصر فهل هو الصفر فى ١٩٥٠٢ ؟ كم تثير هذه القصة من تساؤلات عميقة ومستقرة .

أما قصة « اقتلها » فهى شفافة غامضة أشد الغموض ، ملونة

بتشكيل سردى عن نغمة سرية تعطى الحد فى إثبات ونضى ، وترسم الشخصيات فى واقعية واضحة . غير أن الأنا « مصطفى » الذى تسرد عنه الأحداث شخصية كائن مليء بالتناقصات ذى نفسية متآكلة ، رغم أن الفنان يرسمه فى كلمات واضحة وصريحة . وهى فى اعتقادى قصة من قصص قرون الاستشعار التى من خلالها وغيرها يتنبأ القصاص بما سيحدث فى قلب العملية الاجتماعية فى بلادنا ، ونعرف تماما إلى أى جهة يتجه صراع اليمين الدينى واليسار .

وأول صعوبة تواجهنا هو تلخيص القصة ، فكان هناك شخص غريب يرسم ألوانا متصارعة مختلطة وتكوينات معقدة ويقدم منها لوحة تشكيلية عن صراع الحياة وعذاباته ، ومعنى المصير ، ومعنى الحب ، ولكن سنحاول أن نتابع خيوط الأحداث ، رغم أنها أحداث بطيئة متداخلة غامضة تحدث فى سجن جماعى جمع بين اليمين الدينى « النساء فيه والرجال » واليسار « النساء فيه والرجال » . من هذا التيار أيضا أن مصطفى معتقل منذ مدة كتيار دينى يمينى إرهابى ، ثم جاء بعده جمع غفير من التيار الدينى أرادوا أن يعرفوا أميره وتاريخه فراوغ ، وهم أيضا لم يمنحوه ثقتهم فى البداية ، وهو منساق فى إيمانه ومؤمن بأن الموت فى سبيل رسالته شهادة خالدة ، وأن الحياة خرقة بالية يندهش لماذا يتمسك بها الناس ، ومن أجل ذلك يرفض الاعتراف على عدد من الزملاء قدم كشفا بهم وكيل الوزارة نظير العفو عنه ، وهو شاب وسيم يبدو جميلا وعذبا فى جلبابه الأبيض .

ولقد خفق بحبه قلب سوزان اليسارية الموجودة معه فى السجن ، بدأت رموشها تنغرس فى قلبه . وأحس بها ولكنه تجاهل الرغبة ،

رغم أنها تداعبه . وكانت نظرات ثم إقدام من سوزان بأن « صبحت » عليه ، وكانت تتصنع القرب منه خلال السياج . وأحست جماعته أن الحية الرقطاء الجميلة تحاول السيطرة على واحد منهم ، فعقد له مجلس وتكلم الأمير الكبير ، « إننا فى خطـر وأنت مصدره » . ووصلوا إلى أن يقتلها فاندهش فى البداية وقرر بينه وبين نفسه أن ينصرف عن هذا الأمر ، ولكن الجماعة لا تهزر فاستدعته وأنذرته بأن الخروج عن تكليفها بقتل سوزان يعرضه هو للقتل ، ثم أن عملية القتل وما يصاحبها من ارتباك فى المعتقل سوف تتيح الفرصة لعدة أشخاص مهمين من الجماعة إلى الهروب . ووجد نفسه فى حصار . وهنا نجد غموضا فى القصة .. هل شرع مصطفى فى قتل سوزان نتيجة هذا الحصار والتكليف ؟ هل كان مصطفى يحب سوزان بطريقته ؟ هل .. هل ؟ إنها أسئلة غامضة أشعر أن يوسف إدريس لم يبررها فنيا وفكريا . وفى الصباح تماسكت الأيدى بقوة مجهولة ، فأحس مصطفى برعب ونشوة ، ثم فى الصباح الذى يليه كان قد قرر بلا دوافع معروفة لدينا أن يخنقها . ويحدث مشهد غريب تقترب يدا سوزان من رأسه خلال السور ، وتلثم جبهته المتقدة ، وتشعر أنه محموم ، ويختلط موقف الحب والرغبة بموقف الشروع فى الخنق .

وفى هذه اللحظة تبلغ القصة ذروتها .. إنه يضغط على رقبتها وهى مستسلمة فى وداعة ، وجهها يبتسم كأنه يقبلها ، ويضغط بلا وعى وكأنها قطعة تميل برأسها على يد تداعب رقبتها . ويزرق وجهها وتجحظ عيناها وهو لا يدرى اذا كان يضغط أم لا ، وتتركنا القصة فى متاهة ، هل قتل مصطفى سوزان ؟ عبارة واحدة غامضة تـكشف

السر .. إنه يشعر أثناء الخنق أنه يضيع نفسه بنفسه ، ولذلك فليس عند الناقد الحصيف يقين أن مصطفى قتل سوزان .

هكذا هو يوسف إدريس عندما يتوهج يبدع إبداعا فذا ، ويثير أكثر من مشكلة فنية وفكرية ، ولكن فى النهاية يجب أن نشير إلى أن المقدمة طويلة وليست ملحومة عضويا بموضوع القصة ، ولكن هذا لا يمنع من روعتها .

عبد الرحمن أبو عوف : ٢

دلالة صمت يوسف إدريس عن الإبداع القصصى

لنبدأ بالاعتراف أن موهبة الإبداع المراوغة والفذة والأصيلة عند يوسف إدريس ، والتى تمر الآن بمحنة البحث عن شكل ولغة وبينة اتصال وتجسيد وحوار مع الآخرين « القارىء » ، تضع النقد أمام مسئولية مرهقة محيرة من التعبير والتلمس لتقصى وفهم جوهر أزمتها ، أزمة ذات إبداعية موهوبة متفردة مع الموضوع ، مع مادة العمل الأدبى والفنى ، والذى هو فى النهاية تقطير وإعادة خلق وتجاوز للواقع الاجتماعى والإنسانى الذى يعيشه الكاتب فى مرحلة تاريخية وحضارية محددة .

لأن ما استحدثه وأبدعه يوسف إدريس من عشرات بل مئات القصص القصيرة وبعض من الروايات القصيرة ، وما عمقه وفجره وأضافه لمفهوم الدراما المصرية والعربية ، جعل من إسهاماته مرحلة متألقة تجاوزت فيها القصة القصيرة ــ شكلا وموضوعا ــ نفسها ، وأصبح لها أصالتها ، بعد طول تسكع فى التأثر باتجاهاتها العالمية فى المبنى والمعنى .

إنه كاتب مطبوع يكتب فى التهاب ونهم وتوقد وحدة ذكاء ساطع وشهوة عارمة عصابية ، تتقصى جوانب الواقع الإنسانى وما بعد أو وراء البعد الإنسانى والنفسى ، وتلتقط فى نفاذ ديمومته وتحولاته فى تجاوز لآنية اللحظة .

وأنا أغامر ، ومنذ البداية بصدق (يوسف إدريس) فى كثير من أقواله وتصريحاته وأحاديثه عن اكتشاف الكاتب فيه وكاتب القصة القصيرة بالذات ، فلا جدال أنه وبرغم هذا الإسهام المبدع المتكامل الذى قدمه لأدبنا المعاصر من عديد القصص القصيرة الفذة والروايات القصيرة والمسرحية — مازال قلقا مهموما هاويا بعيدا عن الاحتراف ، وربما هذا هو سر روعته وأزمته فى التوقف عن الإبداع فترات ، وأخيرا قمة هذا التوقف فى السنوات الأخيرة والذى نبدأ دراستنا بفهمه وتحليله ورصد دوافعه وأسبابه الكامنة والظاهرة .

وإن يقينا يتأكد أن الكشف التقدمى التحليلي والدقيق عن مكونات شخصيته بأوسع مدى ، ومكونات شخصيته الأدبية والفنية بالذات من قدرة على الملاحظة ، ومن ثقافة مهيمنة منظمة وثقافة مكتسبة ، ومن عديد علاقاته بالواقع الاجتماعى من حدود الأسرة حتى شبكة علاقات المجتمع والموقف من القيم ، والطبقة والسلطة ، وسواء قبل أن يكتب أو بعد أن كتب هذا الفيض الكبير من الإبداع ، أن كل ذلك ضرورة ، ولكن الأهم هو تحليل المرحلة الاجتماعية وظروفها السياسية والحضارية والأدبية والثقافية التى تكون ربما دون أن يدرى أو يدرس (يوسف إدريس) خلالها .

ثم — هو الأهم — فحص موقف المستوى الإبداعى سواء فى الفكرة أو البناء الجمالى للقصة القصيرة والمسرح فى وقت اقتحامه ومشاركته الإبداع فى خجل وصمت ، ويتشجيع من قلة موهوبة من أصدقائه وزملائه الأطباء — وبالذات — الذين كانوا يكتبون بين الحين والحين القصة القصيرة .

المصرية فى بناء القصة القصيرة :

ولعل أبرزهم باعترافه هو نفسه أكثر من مرة ، دكتور يسرى أحمد ـــ الذى قرأت له ثلاث أو أربع قصص ذات مستوى رفيع ، غير أن الملفت لنظر الناقد هو إلحاح « يوسف إدريس » فى هذه المرحلة على ضرورة البحث عما أسماء المصرية فى بناء وكتابة القصة القصيرة ، بمعنى أنه يتشوق ويظمأ ويبحث عن جديد ، وعملية البحث عن جديد لديه لا تقوم فيما قرأنا له من أحاديث أو مقالات حول هذا الموضوع ، حول نقد وتقييم لمستوى القصة القصيرة وقتها فنيا وفكريا ، الأهم ملاحظات عامة صادقة فى اتجاهاتها النافذة من طوال تكامل وتأثر القصة القصيرة بالاتجاهات العالمية وخاصة أثر كل من « جى دى موبسان » و « أنطون تشيخوف » و « همينجواى » و « مكسيم جوركى » .

وهذا ـــ كما سبق أن قلنا ـــ يقتضينا التوقف فترة عند صحة هذه الملاحظات . فالواقع أن اللحظة التى بدأت تنشر فيها قصص « يوسف إدريس » بغزارة وتألق ملفت للنظر ـــ هى أواخر الخمسينات وأوائل الستينات . والغريب أننا سوف نجد فى أولى مجموعاته « أرخص ليالى » قمة نضج مرحلة البداية ، ولقد عثرنا قبل هذه المجموعة على بعض قصص أخرى لم يضمها فى مجموعة نشرت فى مجلات متفرقة .. منها كتب للجميع وغيرها من المجلات القصصية أو السياسية التى كانت تزخر بها مرحلة أواخر الخمسينات وأوائل الستينات .

لقد كانت خريطة القصة القصيرة المصرية تتحدد فى سيل متراكم من الكتابات ، تجد فى تراكمها بعضا نادرا من القصص ذات النسق والفنية والتوحد مع اتجاه ورؤية اعتقادية ذات ملمح مذهبى من مذاهب القصة .

كان الإنتاج فى معظمه يغلب عليه الفورم الرومانسى أو الميلودرامى أو الواقعى يلى ، أو الوصف للأجواء والشخصيات ، والغرام بالحكاية والنادرة والغرابة والمصادفة .

وبرغم أن فترات معينة كانت القصة القصيرة المصرية قد حققت لها تواجدا جماليا وموضوعيا يخلو من التأثر المباشر من القصة العالمية بكل اتجاهاتها .

ومضات الثلاثينات :

وذلك فى أبرز المحاولات الريادية التى قدمها فى أوائل الثلاثينات محمد تيمور وعيسى عبيد ، خاصة مجموعة عيسى عبيد الهامة « إحسان هانم » ، ثم فى أواسط الثلاثينات وأوائل الأربعينات الكاتب الموهوب « طاهر لاشين » فى مجموعتى « يحكى أن » و « سخرية الناى » برغم ذلك فهذه ومضات ، يمكن أن تضاف إليها مهارات أعمال « يحيى حقى » رغم قلتها وتذبذبها بين الواقعية والصوفية ، بين اللقطة الحساسة المرهفة وبين اختزال الواقع وصدقه . أما الغالب والمريب فهو اندفاع القصة القصيرة فى طريق التمصير والحكاية وقصص الإثارة والوصف ، ولقد حيرنا إسهام كاتب مثل « سعد مكاوى » كان يبشر فى بداياته بقدرات القصاص المدرب الفاهم

شروط وجوهر وطبيعة جمالية القصة القصيرة ، ولقد قدم أكثر من مجموعة ، غير أنك كنت تجد فيها قصة أو قصتين على مستوى باهر من الاقتداء والشفافية ، ولكن بقية المجموعة تخضع لنوع من القصص المطوطة المملة والمسطحة الموضوع والبناء .

يبقى كاتب واحد لم يأخذ حقه من التقييم النقدى رغم ريادته وهو أحد أساتذة رواد القصة القصيرة المصرية وهو « محمود البدوى » الذى يعتبر إبداعه القصصى خاصة فى مراحله الأولى ارتقاء ذا حساسية واعية بأصول فنية شكل القصة القصيرة . إن عددا ضخما من قصصه فى عدة مجموعات متتابعة له — لعل أبرزها غرفة فوق السطوح ، والجمال الحزين ، والعربة الأخيرة ، وذئاب جائعة — تقدم حساسية وخبرة حرفية ، بإدراك أن القصة القصيرة نقطة على منحنى الطريق من خلال التركيز عليها ، تطل على الجهات الأربع فى المكان والزمان ، ومن خلال تعمقها كحدث درامى فى علاقته بالأشخاص أو الشخصيات تطل على أوسع مدى للزمن الماضى والحاضر والمستقبل ، والأهم الزمن النفسى لصراع الشخصية مع الواقع . ولا جدال أن روح وظلال ورؤى أمير القصة القصيرة « أنطون تشيخوف » قد ظلت تطل برأسها عبر قصص عديدة قدمها « محمود البدوى » . غير أن مأساة « البدوى » هى غياب المفهوم الاجتماعى ، أو لامبالاته أو عدم وعيه بجدلية اللحظة التاريخية فى مصر والعالم ، وما يحدث فى قلب العملية الاجتماعية فى المجتمع . هو مصور وصحيح لا يمكن أن تتهمه بغياب مفهوم ما عن الإنسان وعلاقاته مع الآخرين ، ولكنه يتوقف فى الغالب بعدسته عند هوامش تجربة الحياة . هو مبهور

ومتشوق دائما لتصوير « المأساة والملهاة » فى حياة البسطاء العاديين فى البارات والمقاهى ومكاتب العمل والأسواق وقرى الصعيد ، والغرف المفروشة . ولعله أبدع من صور حياة الغربة ومعايشة الأجانب فى البانسيونات ، أو حتى محاولاته وصف علاقات المصرى بالأجنبى الغريب فى بعض قصص تقترب من أدب الرحلة ، خلال ما أتيح له من سفريات عديدة فى الغرب والشرق ، ثم اقترابه من معنى وجوهر الجنس ، كان — وبلا جدال — محاولة متفردة أعطت كثيرا من القصص التى محورها علاقة الرجل بالمرأة ، بحيث يمكن أن تقدم دراسة وجدانية واجتماعية عن مشاعر الرجل والمرأة فى مجتمع شرقى متخلف يعانى من الكبت والحرمان ، وبقايا النظر للمرأة فى صورة الجسد فقط دون احترام آدميتها ونفسيتها .

يبقى كل من « يوسف الشارونى » و « إدوارد الخراط » وكلاهما وبالذات فى الأعمال الأخيرة « ليوسف الشارونى » حتى أثناء « ظهور يوسف إدريس » وبتطبيق نفس المعنى على « إدوارد الخراط » ظل كلاهما يسبحان فى تيار القصة التجريبية المطعمة بتأثرات « كامو » و « كافكا » وأصداء أشعار « إليوت » ومسرح « ستردنبرج » . ويبدو أنها لم تكن قادرة على التعبير عن اللوحة العريضة التى كان يجتازها الوجدان المصرى . أما ورثة أو مقلدو « تشيخوف » و « جى دى موبسان » فقد استهلكتهم برودة التفاعل مع طبيعة الواقع وما يطرحه من مهمات ، وقدموا ركاما كميا من أعمال قصصية .

(يوسف إدريس)

الواقعية الاشتراكية والواقعية الجدلية :

لا تمتلك قدرة مخاطبة دخيلة أعصاب القارىء المصرى وقت ذاك ، وربما كانت الرواية فى وضع أكثر اكتمالا ونضجا ، وربما عبرت أيضا على أيدى « نجيب محفوظ » مرحلة عالية من النضج والوعى والمعاصرة .

ويبقى من خريطة اتجاهات القصة القصيرة المصرية والعربية نوع من قصص الاتجاه الواقعى ، ورصد ما صدر فى هذه الفترة من أواخر الخمسينات حتى أوائل الستينات ، فقد كان خليطا من الواقعية التسجيلية والواقعية التقدمية والواقعية الاشتراكية التى لم تكن بالذات وكمذهب أدبى قد تحققت لها أصول نظرية وجمالية فى منابعها ، تبين ما هى طبيعة وجوهر وشكل القصة الواقعية الاشتراكية .

وأنا من النقاد الذين قتلوا هذا الموضوع بحثا — فلسفيا وجماليا وأدبيا — فوجدت أن ما يسمى « واقعية اشتراكية » مصطلح خاطىء ، والأصح والأقرب للحقيقة العلمية أن تسمى « واقعية جدلية » . أى أن الرؤية الفلسفية الجمالية وراء الإبداع تؤمن بالمفهوم الشمولى عن الكون والحياة والمجتمع وعلى أسس المادية الجدلية ، وقبل وخلال ظهور قصص « يوسف إدريس » حدث التباس وبلبلة فى هذا المفهوم سواء عند أوائل النقاد الذين قننوا له فى ثقافتنا وأدبنا ، وبذكر منهم « محمود أمين العالم » و « عبد العظيم أنيس » و « حسين مروة » و « محمد إبراهيم دكروب » وآخرين .

ولقد كانت حصيلة هؤلاء النقاد التبشير والتنظير والتعريف بمذهب

« الواقعية الاشتراكية » ، ولكن شاب هذا التعريف والتفسير والتطبيق — ونتيجة ظروف سياسية واجتماعية متناقضة — قصور كثير ، فقد وقفوا عند أوليات مفاهيم علم الجمال الجدلى ، وبسطوا فى سذاجة علاقة الفن بالحياة . ولقد اندفع كتاب كثيرون إلى إبداع قصة واقعية منهم عبد الرحمن الشرقاوى وعبد الرحمن الخميسى ، وحنا مينا ، ومحمد صدقى ، وصلاح حافظ ، وإبراهيم عبد الحليم ، وغائب طعمه قرمان ، وآخرون ، ولكن كان فى البداية والنهاية أبرزهم « يوسف إدريس » .

الابن الشاطر :

لقد جسدت كتابات « يوسف إدريس » من زمن بعيد مجد المدرسة الواقعية الجدلية المجهضة فى أدبنا الحديث . كان الابن الشاطر من حيث تفكيره ومواهبه والتزامه البحث الجاد عن الخلاص ، ويمكن اعتبار آثاره فى تلك الفترة آثارا انتقادية مفعمة فهما ، تحمل عبء وجدان متنبه وصارم ، وتبدو وكأنها تنحنى وهنا تحته . لقد أراد أن يكون قاص الأمل والتمرد والعنف الجماعى ، ويبدو أنه فهم قبل غيره أن الأدب لم يعد يمكنه أن يكون لعبة ولا وثيقة.كذلك كانت آثاره الأولى ، آثار طاقة ونشاط والتزام وحرية ووجدان ، كانت قانون عمل إنقاذ إلى مفتاح حياة ، فمهدت لنا الطريق التى نواصل شقها ، وربما ساعدتنا على توسيعها ، بيد أن هذه الأعوام الأخيرة أتاحت له فرصة مصالحة عامة .

لقد نبعث كتابات « يوسف إدريس » الأولى فى إطار المد الثورى

لاستكمال مهام الثورة الوطنية ، وساهمت مع كتيبة كتاب الواقعية بمختلف مستوياتهم ومواهبهم وإمكانياتهم فى صياغة فجر الثـورة الاشتراكية التى كان ولا يزال مجتمعنا يحملها فى أحشائه .

انعكاسات الواقع على الفنان :

ولقد انعكست كل تناقضات الواقع المصرى فى تحولاته على وجدان هذا الفنان ، فعكست فى أعماله الأولى رؤية واعية تـدرك الصراع المستمر فى حياتنا بين الجمود والحركة بين الآلية والوعى . فالعمل ونظم المجتمع وكافة ما ينتج عنها من روتينية يميت فينا الوعى بالحياة . لكن طبيعتنا كأحياء لا تتلاءم أبدا مع هذا الجمود ، ومن هنا تريد أن تنقض عليه وتريد أن تستعيد وجدانها الحقيقى بالواقع . لذلك حاول الكاتب أن يقدم لنا رؤية جديدة لواقعنا عن طريق عمل فني ما أو تعيش تجربته حتى تتفتح جوانب الواقع التى كانت أشبه بتراكم آلى فى المكان ونحن تحت سطوة العمل والروتين .

ونشير هنا لمجموعة القصص التى تضمنتها « أرخص ليالـى ، وجمهورية فرحات ، وقاع المدينة ، وحادثة شرف،والبطل ، وآخر الدنيا ، والعسكرى الأسود » ، ويمكـن أن تضم إليهـا روايـات « الحرام » و « العيب » ، ومسرحيات « ملك القطن » و « جمهورية فرحات » و « اللحظة الحرجة » .

ويسيطر على بناء هذا العالم المتخيل رؤية جدلية ، تؤمن بالترابط بين جزيئاته المبعثرة وتكشف قوانين التغير الذى يحكمه . لـذلك أصبحت عملية الخلق الفنى لديه تدور حول تشكيل خامة الواقـع

المصرى بالربط بين عناصره المبعثرة والاحتفاء بالحركة وإشاعة إيقاعها المستمر ، وكل ذلك حول الواقع العادى إلى واقع محلل واع ومصقول .. واقع أكثر رحابة وغنى من الواقع نفسه .

ويصعب هنا الإلمام بعديد اللحظات الإنسانية الدافئة التى اختارتها عدسته الحادة وتغلغلت فى أعماقها ، وتشعر بالحيرة وسط عديد من نماذجه المقطرة من حيوات بسيطة حالمة ومسحوقة فى دوامة الصراع اليومى . لقد عالجت هذه الموهبة المتهوسة بالحياة قضايا الجنس والموت ، والتمرد والانسحاق والأمل ، وأحالت على مستوى الصورة المجازية كل تمزقات الوجدان المصرى فى صراعه الأخلاقى والاجتماعى ، ووقفت أمام معانى كلمات لها وقع السحر والرعب « كالعيب والحرام والشرف » وتسللت لعوالم شفافة كلها بكارة ونقاء فى مجموعة قصص عن حياة الأطفال وعالمهم « كآخر الدنيا ، وهى دى لعبة ، والمثلث الرمادى ، ولأن القيامة لا تقوم ، وصح » ومع ذلك فهذه الملحمة من الإحساس لها تناقضاتها ، فرغم قدرة هذا الكاتب على الاستيلاء على ذهن القارىء وإجباره على الانغماس فى قلب الموقف الذى تعيشه نماذجه ، ومعرفة أين الوتر الذى يعزف عليه المقدمة التى تستولى على الانتباه .

المرحلة الأولى لأعمال إدريس :

رغم كل ذلك فالمحير والمثير هو فقدانه أحيانا لهذا الوتر ، فكثيرا ما يتوه منه الموضوع وبالتالى تختلط الأدوات التعبيرية بعضها ببعض ، يصبح مباشرا وساخرا من ضعف الإنسان رغم مشاركته آلامه . وبين

السمو المتألق النادر وبين الانهيار المعتم الغث فى كثرته ، وبين البناء المتماسك المتقن والاضطراب واللهوجة كثيرا ما تضفى الشحوب على سحر عالمه . فثمة كلمات ولغة منحوته بموسيقية عذبة مشحونة بالظلال والمعانى المتعددة ، وثمة أيضا — وفى نفس الوقت — كلمات رخيصة مفرطة فى عاميتها ، تتراكم بلا أداء درامى . إن المزعج هنا أننا أمام خيال متسلط يغامر باحتواء كل ما ليس تحت سيطرته من واقع غير محدود ، ومن زمن لا ينتهى .

وقد يبهرنا القصصى الرحب المقدم هنا عن تقصى عدة عوامل متصارعة كانت تلعب دورا رئيسيا وراء ما نجده فيه من سمات متماسكة ، وأخرى ممزقة فى المستوى الفكرى والجمالى ، رغم دورانه أيضا وبحساسية حول عموم الحياة المصرية فى سيولة وزخم الريف المصرى وأيضا المدينة .

تلك سمات إجمالية فكرية وجمالية عن مرحلة « يوسف إدريس » الأولى التى يمكن أن نجد فيها إنجازا فى فهم الواقعية التقدمية أصبح رصيدا له أهميته فى قصتنا ، غير أنه كان أكثر أبناء جيله معرفة بالمتطلبات الأساسية التى يطرحها الواقع الاجتماعى والحضارى ، فى تغيير مفاهيم القصة فى بنيتها ومعناها وإمكانياتها تحقيق الحساسية بتحولات الواقع بكليته الإنسانية .

والمرحلة الثانية :

ولنحدد فى البداية ما يقصده بالمرحلة الثانية وما كتبه يوسف إدريس خلالها حتى توقف بعد صدور مجموعته « بيت من لحم » ومسرحية

« المخططين » ، بجانب ما هو أساسى فى اعتقادنا بالنسبة للفنان ، وهو الوقوف وجها لوجه أمام وجدان مهمل ، وعاجز ، وأمام واقع تاريخى فى مرحلة الصنع تمسه رياح التغيرات العنيفة .. واقع يبدو صامتا ومرهقا ، ولا شك أن كل إبداعه القصصى والمسرحى بعد مرحلته الأولى يريد أن يتجاوز التشوش الأولى ، وأن يجد معنى مقبولا للحياة . غير أنها محاولات اختارت الذهاب إلى آخر هذا التشوش .. محاولات غريزية بعيدة النظر إلى الدرجة القصوى المفرطة ، تتكبل ثم تتوقف بأزواجها . قوية وضعيفة على الرغم من دقتها ، ينعشها نفس عميق خلاق تتبدى فى معظمها كأنها لا أعضاء لها كالماء المتأهب لاتخاذ جميع الأشكال . إنها فى النهاية آثار خاصة عصابية تعانى من طبيعة حواشى الحياة المصرية ، غير أنها مثقلة بالشمول وبالجوهرى أكثر من آثار أخرى فى قصتنا المعاصرة .

وقد نلمس صدق هذا الانطباع الأولى مبلورا لحد ما فى مجموعات « النداهة » و « لغة الآى آى » ومسرحيات « الفرافير » و « المهزلة الأرضية » . إن بعضا هاما من هذه المحاولات الأخيرة يلتزم ذات البحث عن أسلوب جديد . إن نوعا من الانتقال يتهيأ مع اتصاله المستمر بالانتقالات السابقة . ويمكن أن نسجل هنا قوله فى أحد أحاديثه الأدبية « بمجلة حوار » بعد أن حدد مسئوليته كمبدع بضرورة تخطى مرحلة التأثر بتشيخوف وجوركى والتمرد على المواصفات الجاهزة لقصص عبرت عن عصر انقضى . يقول « يوسف إدريس » : « إننى أبحث عن رؤية جديدة ، غير أنها فى الحقيقة امتداد لرؤياى السابقة إلى مدى ربما أبعد ، ربما أعمق ، ربما أشمل . ذلك الامتداد

الذى ربما جعل من الظواهر المتفرقة ظاهرة واحدة مترابطة ذات قانون ، وربما جعل من الظاهرة التى كنت أراها محدودة ظاهرة أشمل وأعم ، حتى لتأخذ شكل القانون العام . معنى ذلك هى مرحلة يلتقى عندها الواقع الخارجى كما أحسه ، بالفلسفة الداخلية كما تبلورت من خلال تجاربى ، وبالرغبة فى الخروج للناس بحلول جديدة لمشاكل قديمة .. تمتزج هذه العناصر الثلاثة لتكون ما أسمية بالعالم الفنى الوازى الموضوعى ، ولكنه لا يخضع لقوانين لأنه يملك قوانينه الخاصة » .

من القصة إلى المقال :

وعلى ضوء هذه الرؤية نتابع إنتاج « يوسف إدريس » القصصى مما يحتاج لدراسة تفصيلية ، غير أنه وفجأة استسلم للندوب والتآكل والسقوط الذى حاصر الحياة الثقافية والفنية منذ السبعينات ، وبدأ يتحول من كتابة القصة إلى المقال الأسبوعى . واستغرقته المشكلات السياسية المتناقضة التى مرت بالمرحلة ، وظواهر الأزمة التى أحاطت بكل شىء ، فاندفع مستغرقا فى كتابة سلسلة مقالات استغل فيها قدراته على الملاحظة الفذة والأسلوب المتوهج ، غير أنه تخبط فى كثير من أحكامه وتفسيراته وتبريراته للأحداث التاريخية التى شكلت منحنيات على طريق مرحلة النضال الوطنى والاجتماعى .

وبدأ يقنع نفسه بأن كتابة الفن والقصة فى هذه المرحلة القلقة ترف وابتعاد عن صميم ما يفكر فيه الشعب من مشكلات آنية .

وكل ذلك لا يقنع الناقد ، فربما ينطبق الأمر نفسه على « يوسف

إدريس » فهو قد ظهر وكتب أهم أعماله فى ظروف انتقالية وأزمات سياسية ربما أخطر مما يتعرض له الآن ، فأزمة موقفه إذاً بجانب ظروفها الموضوعية تتوقف فى البداية والنهاية على مسئوليته هو نفسه .

ولعل ذلك يحتاج لدراسات تفصيلية أخرى ، فكم هى مثيرة ومغرية القضايا النقدية التى يوحى بها عالم يوسف إدريس القصصى .

محمد عوده

السّيد و « الفرفور »

ليس من العدل فى شيء أن يكتب الإنسان عن هذا العمل ، وهو يحزم حقائبه استعدادا للسفر إلى أسوان ، وكل أحاسيسه وأفكاره وأحلامه تتجه إلى هناك .

ولكن يوسف إدريس قدم على مسرح الجمهورية ، أو على الأصح « فجر » على هذا المسرح ، عملا من الأعمال التى تظل تعيش فى نفس الإنسان ولا تغادرها .. أحد الأعمال الفنية التى يقال إنه لا يمكن أن يكون الإنسان بعد رؤيتها هو نفسه قبلها ..

ووضع يوسف إدريس على المسرح علاقة إنسانية تاريخية ، لم يضعها أحد قبله بالشكل والطريقة التى وضعها بها ، وهى علاقة السيد والمسود .. كل طولها وعرضها وارتفاعها ، كل أبعادها وأعماقها ، كل جدها وعبثها ، كل منطقها ولا معقولها .

وضعت المسرحية وضعا فنيا مسرحيا . السؤال هل هى علاقة أبدية حتمية ؟ هل هى علاقة لا مفر منها ؟ وهل فى ظل كل الأنظمة وكل المجتمعات هناك فريق خلق ليكون « فرافير » مهما كان ذكاؤه وحيويته ومهما كانت مواهبه ، إلا أنه خلق ليكون « فرفورا » وليكن له سيد ، لأنه لا بد أن يكون لكل أحد سيد ؟ أم أن هذه علاقة ليست

إنسانية وليست طبيعية ، ولا بد من الخروج منها .. بحل .. بحل ما ؟..

ولم تقدم المسرحية الحل .. والحل الذى قدمته هو الرفض .. رفض هذه العلاقة « بالعربى لا ، وبالطليانى والفرنساوى والإنجليزى نو .. وبالصعيدى لع » ولكنها بعد الرفض لم تقل شيئا .. بل وبدا أن « لا حل » ، ولكنها قالت أن لا بد من البحث دائما ، والصراخ دائما .. حتى العثور على حل !. لا بد أن يشترك الجميع .. الممثلون والمتفرجون ، والمؤلف والمخرج ، والسيد و « الفرفور » ، وداخل المسرح وخارجه ، لأنها مشكلة الجميع .. وذلك كما قال المؤلف وهو يقدم نفسه بنفسه للمتفرجين !!

وقد قدم يوسف إدريس المشكلة فى القوالب المسرحية الجديدة ، ولكن بأصالة وتشرب وفهم . ولهذا خرجت تجديدا يثير ويبهر ، ولم تخرج تحطيما يستفز ويصدم .. وخلال العام الماضى ولفترة طويلة استغرق يوسف إدريس فى قراءة لبكيت وأونسكو وأوسبورن ومدارس السخط والعبث ، ثم طرح كل هؤلاء وقال لنا « كلام فارغ » ، وقال البعض غرور يوسف إدريس التقليدى « والأبيض » ، ولكن ما حققه فى « الفراقير » كان قدرة المصرى الخلاق على استخلاص أجمل ما فى القبيح حتى ما فى القبيح ، وإعادة بنائه وإبداعه !

وكما لم ترفض المسرحية الحياة أو تلعنها أو تهزأ بها ، لم ترفض أيضا المسرح وقواعد المسرح ، وفقط أزالت الحواجز والديكورات المصطنعة ، بل وأذابت كل بروتوكولات التزمت بين الممثلين والمتفرجين .. وتحولت خشبة المسرح والصالة إلى وحدة فنية ..

وإنسانية !!

ولم يحطم يوسف إدريس اللغة على طريقة اللامعقولين وكما يفخرون دائما ، وقدم حوارا معقولا مضيئا يشع بالإشراق ، ملهما يرفع فى كل لحظة الحجاب والأستار عن أعمق الأسرار !

وربما كان من حظ الفرافير أن مخرجها مخرج جديد يقدم عمله المسرحى الأول ، وبعد بعثة طويلة فى إيطاليا . وقد رأى كرم مطاوع كل شىء « بعين جديدة » ونافذة ، واستطاع أن يدرك معظم ما أراده المؤلف وإن كان لم يدركه كله .. وأن يقدمه فى الإطار الفنى المصرى المناسب .. وإذا كان هذا هو العمل الأول لكرم مطاوع ، فإننا نستقبل بلا شك مخرجا يستطيع أن يقتحم وأن يخلق آفاقا جديدة ، لأنه يأخذ نفسه ويأخذ فنه بمأخذ الجد ، ويشق لهذا طريقه بخطى ثابتة وبعيدة المدى ..

وقد قدمت « الفرافير » نجما جديدا ، بدا كأن الدور قد كتب له ، أو أنه قد وجد ليؤدى هذا الدور . وقد عوض « عبد السلام محمد » بهذا الدور كل انتظاره الطويل فى قاع المسرح ، وقدم « طرازا » جديدا من الشخصية الكوميدية تمثل القطاعات المسحوقة التى تقاوم بذكاء وباستبسال مصيرها فى مجتمعنا . وسوف يغدو « عبد السلام محمد » نموذجا جديدا تكتب له روايات ومسرحيات ، ولهذا لا بد أن يتخلص سريعا من تمثيل وافتعالات الكومبارس ، لأنها لا تتفق أو تليق بالأدوار الكبيرة ..

كان عبد السلام هو « الفرفور » وكان توفيق الدقن هو « السيد » . ولم يكن ممكنا أن يكون هناك تكامل بين الشخصيتين اللتين تعتمد

عليهما الرواية مثل هذا ، ولم تسجل فى هذا الدور موهبة الدقن فقط ، ولكن إنسانيته،إنسانيته أيضا إزاء « الفرفور الجديد » . والدقن يبدو لى دائما كسرداب طويل كلما وصل الإنسان إلى نهاية حدوده انفتح على باب جديد وغرفة سحرية ملأى بالكنوز ، ووقف الإنسان مبهوتا إزاء عجائبه وإسراره . وللأسف لا يدرك الدقن كثيرا هذه الحقيقة ، ويغضبه أن يدركها بعض الناس ويحاولون إقناعه بها ..

وللأسف أيضا لم يفهم الجزيرى أن الدور الصغير فى مسرحية كبيرة ، خير من الدور الكبير فى مسرحية عادية أو تليفزيونية ، وهذه « بديهة مسرحية » تجاهلها فى الفرافير وأدى دوره ببرود وعدم اكتراث ، رغم مغزاه الدقيق والرئيسى ..

وهذه البديهية أدركها الممثل الشاب الموهوب موهبة خارقة وهو عبد الرحمن أبو زهرة .. فى دور « الميت » الذى أداه بحيوية ومقدرة رائعتين ، حتى ليستطيع الإنسان أن يقول إنه بجوار الدقن وعبد السلام وأبو زهرة ، كان الممثلون والممثلات الباقون وجميعا .. « كومبارس » .

وقد أزالت مسرحية الفرافير الجدار بين الممثلين والمتفرجين ، وأشركت هؤلاء فى المسرحية وفى المشكلة .. وإذا كان هذا امتحانا للجمهور فقد اجتازه بنجاح منقطع النظير . كان الاستقبال الحار الذى استقبلت به هذه المسرحية والتحية الطويلة الصادقة لها ، تأكيدا لقدرة جمهورنا على تقبل التجارب الجديدة إذا كانت حقيقية وأصيلة .. وتعطشه وظمؤه الحار إليها ، وتسامحه فى هناتها وثغراتها .

البطل الرابع لهذه المسرحية كان بلا شك الجمهور !!

أنيس البياع

صراع الأضداد فى عالم يوسف إدريس

رغم أن هذه ليست تجربتى الأولى للولوج داخل عالم يوسف إدريس الفنى ..فقد سبقتها محاولات سواء أسفرت عن انطباعات أمكن تسجيلها كتابة .. أم بقيت عالقة فى ذهنى .. إلا أننى هذه المرة شعرت بحذر شديد وأنا أجوب هذا العالم .. حذر ليس مبعثه أننى أمام تجربة أكثر حداثة وأكثر خصوبة فقط ، وإنما لأن يوسف إدريس فى هذه المجموعة القصصية أراد أن يقول لنا شيئا محددا من خلال قصص المجموعة كلها .. أعنى أن ثمة محاولة إبداعية جديدة فى إيجاد نوع من الاتساق والحوار بين قصص المجموعة .. وكأنها تنويعات على لحن واحد .. تنويعات متصله متداخلة متشابكة .. لا يضمها إطار بنائى واحد .. ولا أسلوب معالجة متشابه ، ولا رؤية لها خلفية فكرية واحدة فقط ، ولكنها أبعد وأعمق من ذلك بكثير ..

وعالم يوسف إدريس الفنى — فى هذه المجموعة — حافل بالأضداد فى حركتها الدينامية وصراعها المستمر .. ويحاول المؤلف — متنقلا من قصة إلى أخرى ومن تجربة إلى غيرها — اكتشاف بعض جوانب ومظاهر وصور صراع الأضداد برؤية فنية لا تخلو من موقف سياسى واجتماعى واضح .. وهى بالرغم من ذلك تصل إلينا فى انسياب

وتلقائية شديدة .. فهو فى كثير من القصص اعتمد على الخبرة المشتركة بينه وبين القارىء .. خبرة تبدو لنا من خلال امتزاج أعماله وتغلغلها فى بعض الموروثات أو الأمثلة الشعبية وغيرها ، وإعطاء تلك الأمثلة بعدا أكثر غنى ..

ففى « مسحوق الهمس » نجد أن بطلها قد فجع فى محاولته للخلاص والاتصال والبحث .. فقد ذهبت تلك المحاولات أدراج الرياح عندما أخبره الحارس أنه لا يوجد سجن نساء خلف جدار زنزانته .. « بس نقبك المره دى هيطلع على شونه » ..

وفى « النداهة » يطوف بنا المؤلف حول المثل الشعبى « اللى يخاف من العفريت يطلع له » .. لكن هذه التجارب مع ذلك لم تعتمد على الخبرة المشتركة المباشره وحدها .. ولكنها أضافت إليها بذكاء فنى محسوب ، وأدى استغلال الخبرة المشتركة النابعه من التجربة ومن العمل الفنى ذاته إلى تسهيل عملية تلقى البعد الثانى للتجربة ، مما أثرى تلك « الخبرة » وأعطاها دلالات أكثر عمقا مما قد يقف عنده القارىء للوهلة الأولى ..

والجنس كان أحد الأوتار التى ضرب عليها بمهارة فى معظم هذه التنويعات ، ابتداء من « النداهة » إلى « دستور يا سيدة » .. كما أن فكرة النداهة .. ذلك الهاتف الداخلى الذى يظل يلح علينا .. ذلك النداء الخفى الذى يصارعنا ونصارعه حتى النهاية .. كانت لها انعكاساتها فى قصة مسحوق الهمس .. وفى قصة دستور يا سيدة .

النــداهة

ففى قصة النداهة يقف بنا يوسف إدريس عندما ترفع الستارة مباشرة أمام قمة اللحظة الدرامية ذاتها .. فى مشهد سريع وحاسم وممتلىء ، فهكذا سقطت فتحية ووقع المحظور .. أو هكذا كانت تعتقد .. فما كانت تخشاه طيلة أعوام قد وقع ، وتفاجأ بالأفندى يدخل عليها حجرتها الصغيرة .. ولا تملك إلا أن تستسلم له .. كانت فتحية تقاوم هذا الهاتف الذى كان يهتف فى داخلها بأنها سوف تسقط ـــ رغم أنه كان يلح عليها وكأنها تقاوم مدينة بأكملها .. لكن الصراع لم يكن حقيقة بين فتحية والعالم .. فتحية الريف والتخلف .. ولكنه كان بينها وبين نفسها .. صراع داخلى صامت وقاتل وحزين .. صراع يحاول المؤلف أن يعطيه دلالات غير خافيه فلم تكن النداهة هى التى أوقعت فتحية فى المحظور .. فالذى فجر الصراع كله هو انتقالها إلى القاهرة الزحمة والشوارع والعمارات .. والقصة كلها هى تجربة المقاومة ذاتها ..ومن ثم فإن الجانب الفنى الأكثر أهمية هو رصد تجربة المقاومة والصراع فى أعماق فتحية .. وقد استطاع المؤلف بمهارة ودقة شديدين أن يغوص فى أعماق هذه الفتاة الريفية التى تخشى المستقبل بما يعنيه من ولوج داخل تعقيدات الحياة العصرية ، وخوف من الضياع فيها ـــ وكأنه يقوم بتشريح وجدانها وعواطفها وعقلها وقلبها .. كانت تخشى ولكنها تقبل .. تتردد ولكنها تتقدم ..

« والنداهة » هى حركة الحياة المستمرة .. الريف بكل ما يحيلنا إليه من دلالات فى مقابل المدينة .. المعاصر والتحضر .. وأنه لا بد

من عملية الاجتياز والمخاطرة مهما يكن الثمن غاليا .. لأن علينا أن نختار فى النهاية الأكثر حداثة ..

وإذا حاولنا مواجهة البعد الأول لهذه القصة مباشرة ، نجد أن الحداثة هنا كانت مرادفا للسقوط .. وكأنه لا بد من السقوط فى محاولة الاجتياز .. ولم يكن الجنس — بعيدا على المعنى الأخلاقى — إلا سقوطا حقيقيا رهيبا .. ولم يكن هرب فتحية من حامد فى النهاية يعني إلا استسلامها لسقوط طويل بعد ذلك .. فلنا أن نتخيل مصيرها بعد أن فضلت البقاء لخوض التجربة بمفردها ..

كانت الحياة تسير بها ومن حولها هادئة .. وعادية .. وفجأة ظهر هذا الهاتف الذى يهتف فى داخلها بأنها سوف تسقط .. والحقيقة أن الذى جعلها تستسلم لم يكن الهاتف بقدر ما كان أشياء أخرى فى حياتها .. لم نتعرف عليها .. أشياء أوجدت الهاتف وغذته فى أعماقها لأنه لا يمكن أن يكون الهاتف نوعا من لعنة الآلهة التى تنبأ بها العراف يوما « لأوديب » .. وإذ سلمنا مع يوسف إدريس بأنه نداء الحضارة والمعاصرة .. كما قال فى إحدى الحلقات النقاشية بالبرنامج الثانى بالإذاعة .. فكيف بزغ هكذا فجأة ؟ وكيف يكون السقوط هـو الضريبة التى لا بد من دفعها ، والخوف الذى لا بد من اجتيازه إلى المدينة التى لم نر منها إلاكل ما هو مفزع ورهيب .. لقد كنت شخصيا متعاطفا مع زوجها حامد القروى الذى لم ير حين وصل إلى الشارع إلا أن الأفندى الواحد قد أصبح عشرة أو عشرين .. كلهم بجاكتات وكلهم ذوو مؤخرات تغطيها البنطلونات .. إلخ .. وصحيح أيضا أن الهاتف لا ينبع إلا من الداخل « هكذا راح يؤكد لها الهاتف

(يوسف إدريس)

والغريب أنه لم يكن من خارجها ، لكن الداخل نفسه لا يوجد إلا من خلال حركة الخارج فهو نتاجه وانعكاسه .. ولم تكن فتحية إلا فتاة ريفية عادية جدا . ربما تكون جميلة ، وربما كانت تحلم بالمدينة ، وربما فضلت حامد على غيره من أجل رغبتها فى الخروج إلى عالم أكثر رحابه واتساعا .. وكان من الممكن أن تكون هذه الرغبة هى النداهة التى تقاومها وليس السقوط .. لقد كانت تخشى الأفندى قبل أن تفكر فى الذهاب إلى القاهرة مجرد تفكير .. كانت تخشاه ولا تعلم إذا كانت ستلتقى به فى المدينة أو القرية ..

ومع ذلك ـــ يمكننا أن نلتقى مع عناصر الدراما فى القصة ، ومع قوى التناقض ومدلولاتها الفنية والإنسانية .. الريف أو التخلف فى مقابل المدينة أو التحضر ، وحركة المقاومة بين الأضداد وانعكاساتها على الشخصيات .. فلقد فضلت فتحية فى النهاية البقاء فى المدينة لخوض غمار التجربة بكل صعوباتها وتعقيداتها ، أما حامد فلقد انهار وصدمته المدينة وكانت صدمة قاسية عليه فلم يكن مستعدا لها ـــ بعكس فتحية ـــ فقرر الانسحاب والعودة ..

والنداهة ... النداء الذى ولد فجأة فى أعماق فتحية .. لم يولد هكذا فى قصة مسحوق الهمس .. كان نداءقويا .. ولد مع عذاب المحاصرة وشب ونما مع هذا العذاب منسجما ومنطقيا معه .. صحيح أن كلا النداءين مختلف عن الآخر من وجوه كثيرة ، لكنهما يشتركان معا فى أنهما ولدا فى أعماق النفس تحركهما ويحركانها ..

مسحوق الهمس

و « مسحوق الهمس » .. إحدى القصص الجيدة فى المجموعة ولا شك ، وهى معايشة لتجربة السجن والمحاصرة وما يمكن أن تصنعه فى عقل الإنسان وروحه وجسده .. وكيف تتغير القيم والألوان والأشياء جميعها .. « من قال إن السجن هو فقط مصادرة حرية الإنسان ؟.. إن فقدان الحرية ليس سوى الإحساس السطحى الأول .. .. فالإنسان يظل يفقد أشياء كثيرة جدا » . ففى السجن تنمو أحاسيس ربما تبدو غريبة ، ومشاعر كانت كامنة ومختبئة ربما صنعتهـا وأوجدتها التجربة ذاتها .. فعند « ألبير كامى » فى « الطاعون » نجد كيف تحولت القرية الصغيرة إلى سجن كبير ... وكيف اختصرت حيوات بأكملها ومشاعر جياشة فى شفرة أو برقية صغيرة .. وفى إحدى قصص الفنان الشاب جمال الغيطانى كان السجن هو ذلك الكابوس المرعب المخيف .. كان سجنا حقيقيا .. وكانت تجربة الرعب والمحاصرة . أما عند يوسف إدريس فقد كان السجن فى « قصة مسحوق الهمس » إطارا ضروريا لتجربته الفنية .. كان يعنى تجربة الحصار أكثر من تجربة سجن له حوائط وجدران وزنزانات ، فلم تكن الحوائط والجدران إلا الشكل أو الإطار الضرورى الذى يمكن من خلاله تقديم رؤية الكاتب ..

وبطل قصتنا على ما يبدو سجين غير عادى مثقف — أو معتقل سياسى .. بدأ يموت مع طول فترة اعتقاله إحساسه بالجنس والمرأة . « وهكذا تحيا ونفسك الجديدة تعمر بكل شىء من آيات الحب

والحياة إلا منطقة منها محددة محدبة قفراء لا أمل لها فى ماء أو نماء » . لكن غرائزه بدأت تستيقظ مرة واحدة عندما نقل إلى زنزانة أخرى مجاورة تماما لعنبر الحريم . ومن ساعتها تولدت لديه مشاعر قوية وغريبة .. رغبة عارمة فى إشعار جاراته أن هناك رجلا يقطن الزنزانة المجاورة . وهداه التفكير إلى طريقة للاتصال عن طريق الدق بالكسرولة على الحائط المشترك بينه وبين عنبر الحريم .. وما لبثت الدقات أن تحولت إلى نزيف ملتهب محموم إلى حياة بأكملها — إلى قصة حب تصور معها أن الحبيبة بالجانب الآخر تفهم دقاته وترد عليها .. وغزل من الدقات نسيجا جميلا متشابكا من الكلمات التى أصبحت حياة كاملة بأحداث وأشخاص ومواقف ومشاعر وأسماء . غير أنه يكتشف فى النهاية أنه كان يعيش حياة صنعها وزينها له خياله وقسوة الحياة ووحدتها وبرودتها فى زنزانته ، فقد اكتشف أن سجن النساء قد نقل منذ شهور ، وأن بعض عمال التراحيل كانوا يفدون أحيانا للإقامة بجوار السجن ، وربما كانت الدقات التى تصل إليه دقاتهم .. وانتهت بذلك قصة حب بين بطلنا « وفردوس » ذات الدم البدوى والوشم الرمادى الباهت على الذقن فوق الغمازة بالضبط ..

وفردوس « مسحوق الهمس » هى الحلم والمعاناة وطوق النجاة .. هى القرار الخاص بالإفراج الذى لم يجىء به المأمور رغم انتظاره الطويل له . هى فتحة الباب التى تخيلها دائما من أجل الجاويش القادم بأمر الإفراج .. الجاويش الذى لم يأت مثل المأمور تماما وربما نسوا أنه هناك فى زنزانته .. « فردوس » هى رغبة الخروج ورغبة الاتصال . ففى السجن تموت أشياء لكن تولد أشياء أخرى .. البحث

الدائم المتشنج أحيانا عن طوق النجاة حتى لو كان هذا البحث مجرد حلم لذيذ نصنعه لأنفسنا .. وفردوس المرأة والجنس كانت طوق النجاة من الفزع والرتابة والانتظار . ومن البداية كان واضحـا أن فردوس هذه ليست إلا خيالا جامحا ومجنونا وإنسانا فى الوقت ذاته .. خيال ولد من التجربة ونما معها .. ولم يعد مهما بعد ذلك أن يسرد لنا المؤلف نهاية الحكاية سواء كانت الأصوات التى تصل إلى سجيننا منبعثة من عمال التراحيل أم من سجن نساء حقيقى .. فليست هذه هى القضية على ما أظن ، لأنها لو كانت كذلك لتحولت إلى مجرد حدوتة رومانسية غريبة .. .

إن مسحوق الهمس .. حوار آخر مع النداء الداخلى .. ومع المرأة أو الجنس المتوازيين فى قصة النداهة مع زاوية أخرى من الرؤية فى « مسحوق الهمس » ..

ويمكن أن تتجسد الرؤية كلها وتتكثف لتجربة المؤلـف فـى « العملية الكبرى » ، أجود قصص المجموعة فى تصورى وأكثرها ثراء وتعبيرا عن أهم القيم الفنية التى حاول المؤلف بصفة عامة تأكيدها فى هذه المجموعة .. وكان واضحا أن يوسف إدريس قد استفاد من خبرته كطبيب فى سرد كثير من التفاصيل الدقيقة التى جعلتنا نعايش التجربة ، ونشد إليها بفهم وعمق شديدين مما أثرى التجربة ذاتها .. وهى تفاصيل دقيقة وعلمية لكنك مع ذلك لا تملك إلا أن تتابعها باهتمام شديد جدا .. تماما كالمواطن الذى يتابع تفاصيل العمليات العسكرية وأنواع الأسلحة الحديثة وأسمائها بشغف واهتمام زائد ، رغم أنه قد لا يفهم كثيرا فى العلوم العسكرية ..

وإنى لأحسب أن العملية الكبرى ــ يلاحظ دلالة العنوان ــ تجربة الحياة ذاتها .. حياتنا جميعا بلا افتعال أو زيف وكأنها إحالة لواقعنا .. فالموت محنة .. لحظة حاسمة فى حياة الناس والشعوب والمجتمعات .. لكنه فى الوقت ذاته تجربة عبور وربما لا بد من اجتيازها .. لحظة عابرة فى الحياة كلها .. ففى مقابله ومن خلاله وموازيا له تبدأ الحياة من جديد أو يجب أن تبدأ .. وكأن الجنس هنا دلالة على الاستمرار ، فالترولى نفسه الذى كان مجهزا لحمل السيدة بعد وفاتها كان مسرحا للعملية الكبرى الأخرى ، ولم تكن لحظة الانغماس الجنسى هنا لحظة نشاز ولكنها كانت داخلة فى سياج التجربة كلها ، ملتحمة معها مكونة نسيجا متشابكا شديد الكثافه من السحر والموت والجنس والحياة والموت معا ..

ولم يكن الموت والحياة مجرد قيم تتصارع حسب قانون صراع الأضداد .. لكنها كانت فى إطار التجربة منسجمة مع عناصرها ، ومع القضية أو القضايا التى حاول المؤلف الدفاع عنها من خلال رؤية واضحة وخاصة للحياة .. وهذا ما لم يجعلنا نناقش قضية موت ميتافيزيقى ولكننا عشنا تجربة أكثر عمقا .. ومعنى أكثر دلالة . فالنهاية أو المحنة لا تحدث إلا من خلال أشياء وأفعال وشخوص . وكان الأستاذ أدهم يعنى أحد هذه الشخوص الهامة .. فلأنه لا يزال « الإدارة العليا » رغم أن التوتر وصل إلى مداه .. فقد كان المسئول عن الخطأ كله رغم أن الجميع يشتركون معه فيه . وهو خطأ يمتد إلى أبعد .. إلى ذلك اليوم الذى أصبحت الجراحة عنده تزاول من أجل الجراحة ..

وهكذا نضع أصابعنا على أحد الأوتار الذى كان عزفها البعيد

المتوارى خلف المشهد كله يحركه إلى النهاية التى كان لا مفر منها . « إما النهاية التى انتظراها حتى أوغل الليل فى تقدمه ، وإما المعجزة ، وكلاهما مرعب مخيف .. فالموت حولهما وفى كل مكان ، وهو لا يمكن أن يتراجع . فإذا لم تمت هى فلا بد أن سيكون الموت من نصيبها » .

أيضا كان قرارها اللاإرادى والضرورى فى نفس الوقت لأنه يعنى الاستمرار ، يعنى الفرار من الموت تخطى مرحلة السقوط .. وكانت « انشراح » هى الاستغاثة الأخيرة . الطريق للولوج داخل الحياة من جديد ..

وفى مقابل الموت فى تجربة العملية الكبرى ترى خريف امرأة يقاوم الرياح والجليد والنهاية فى « دستور يا سيدة » .. وإذا كان الجنس فى العملية الكبرى يعنى ضرورة الاستمرار .. الميلاد الذى يظهر فى مواجهة الموت ، فإنه فى « دستور يا سيدة » ـــ المحاولة الأخيرة أو الرعشة الأخيرة قبل الموت .. محاولة مسك آخر خيوط الأمل والرغبة التى تشرف على الموت .. آخر دفعة من قوى الصراع يقوم بها الطرف المهزوم من أطراف صراع الأضداد .. محاولة مترددة تقاومها الجدة لكنها كانت تؤمن بفشل المقاومة . إنها محاولة للبحث عن الأمومة المفقودة « إنما يبحث وإلى آخر رمق حتى يصل إلى كنه الأمومة فيها .. إلى الأنثى فيها .. فالأم دائما أكبر من أى ابن ، ولكن الأنثى لا ينالها إلا رجل واحد وتكون له وحده .. » .

وكأن يوسف إدريس بذلك .. ومن خلال التفاصيل الكثيرة والحوار النفسى الدائر فى أعماق الجدة ، يريد أن يؤكد لنا من

جديد — وبأسلوب مباشر — نظريات علم النفس التحليلي لفرويد . فثمة محاولة للربط بين الأمومة والجنس .. الأم والأنثى ، وتداخل كلمات الحب والأمومة والجنس وامتزاجها « كلما شعرت وأقنعت نفسها أنه لا يعدو كونه ابنا .. كلما أحست وانطلقت من أعماقها الأنثى » . لكنها في وجه المنطق الاجتماعي الأخلاقي امرأة ساقطة .. ولا يشفع لها أمام هذا المنطق معرفتنا لأغوار ذاتها ولما يدور في داخلها من أشد ضروب الصراع ، ولا يشفع لها أيضا وقوفها المستمر المنتظم أمام ضريح السيدة ..

ولأن يوسف كاتب تقدمي .. حاول أن يكون مع المستقبل . فالبقاء له لفتاة الثامنة عشرة التي لا تزال حائرة كيف تلف الملاءة بإتقان حول جسدها — فهو يريد أن يؤكد رؤيته ، وحينما يكون هناك تأكيد يكون ذلك أحيانا على حساب الفن . وهو وإن بدا منطقيا مع رؤيته إلا أنه يقدم هذه الرؤية ولم يعبر عنها في إطار معالجة جديدة .. ومع ذلك فالتجربة بوجه عام تحمل أكثر من دلالة وأكثر من إيماءة كتبت بعض جزئياتها بدقة وبلا افتعال . إلا أن القصة وإن كانت إحدى التجارب التي تكون مع باقي قصص المجموعة نسيجا من الرؤيا والمعالجة شبه متداخل ومتفاعل — تبقى أقل التجارب حيوية وانسجاما مع جزئياته وعناصرها المختلفة .

لقد كانت عملية الولوج داخل أعماق نفس الجدة مرهقة لنا .. وكانت نزوتها أو سقوطها أو مقاومتها غير مقنعة ، رغم ذلك المنلوج الداخلي الحائر والشديد الغربة .

وتنتهي القصة فجأة بنظرة شاعرية رومانسية إلى المستقبل ،

ومعالجة يمكن أن تكون معالجة واقعية ساذجة . لكنا مع ذلك لا ننسى بعض اللفتات الفنية الذكية من المؤلف ، مثل وصفه للفتاة أنها ما تزال حائرة كيف تلف الملاءة بإتقان حول جسدها ، إشارة لتعثر الجديد وعدم خبرته أحيانا ، ولكنه فى الوقت نفسه دليل على الاستمرار .. الاستمرار الضرورى حتى ولو كانت الثمرة ما تزال على عودها لم تنضج . فغدا سوف تنضج الثمار وتأخذ كل حلاوتها ..

ما خفى كان أعظم

أما قصة « ما خفى كان أعظم » القصة الثالثة من المجموعة .. فإنها تأخذ نفس سمات الرؤيا والأسلوب والقضية مع معالجة مختلفة .. ومن بعدها الأول نجد أنها حكاية فيها شىء من الطرافة ... طرافة لا تمنع أن تكون قصة جيدة حقا بشخوصها المرسومة بعناية ودقة .. الشيخ فقر أو رابح المعروف للجميع فى القرية بعصبيته التى لا حد لها ، وكراهيته الشديدة للنساء ، وعودته بعد غياب طويل عن القرية بصحبة زوجة سمينة ككيس القطن الممتلىء ، ومحاولته المستميتة لإخفاء كل جزء من جسمها ووجهها عن أعين أهل القرية ، إلى أن جاء يوم استيقظت فيه القرية كلها على صراخ حاد طويل منبعث من دار الشيخ رابح فقد كانت امرأته تلد « .. يا لله !.. لم يصدق أحد عينيه أبدا ولا أذنيه ، فلا يمكن أن يكون المتذلل الباكى هذا هو نفسه الشيخ رابح صاحب الحكمدارية والنظرات المقطرة .. مستحيل أن يكون ، ولكنها دهشة لم تدم طويلا فسرعان ما اختفى الاستغراب وكتمت الضحكات لتحل محلها الشهامة المعتادة .. »

ولكن المشكلة الملحة التى كانت لدى الشيخ رابح هى كيف يتم نقل زوجته إلى المستشفى القريب دون أن يراها أحد .. وحاول بكل استماتة أن يغطى جسمها ووجهها بالملاءة السوداء التى أحضروها من بيت العمدة .. غير أنه لم ينجح .. وحدث ما كان يخشاه ، فقد كان « المسرح بلا ستارة والزوجة بلا غطاء كما ولدتها أمها » لكن موكب الحاملين لكيس القطن قد وصل على كل حال ، وجىء بالطبيب وأجريت العملية .

وحين صدر عن المولود أول صراخ .. « بنفسه زغرد الشيخ رابح .. وارتفعت من صدرٍ طال عليه الإغلاق قهقهات عمرها أعوام وأعوام » ..

* * *

« وما خفى كان أعظم » عملية كشف هائلة فى أعماق إنسان يمور داخله كله بأمانى ومشاعر وأحلام تغوص معه إلى أعمق الأعماق .. ولا يبدو على السطح إلا ذلك الوجه الصارم الجاف الخشن .. وكيف كان الميلاد كشفا للضحكة ، فقد شاهدوا كل شىء وبان المحظور .. ولن تشرئب الوجوه بعد ذلك لرؤية الزوجة ووجهها المحوط بالطرحة ، فقد كانت رؤية وجه الشيخ فقر ذى الحفر القديمة أرحم ألف مرة .

وهنا نلمس مكونات وعناصر أطراف الصراع فى حركتها المتوازية والمتسقة والنامية .. حركتها الديناميكية التى هى انسجام وصدى وقانون للواقع ..

فلم تكن حدود الرؤيا والنظر من جانب الفلاحين فى القرية إلى

زوجة الشيخ رابح ، هى الملاءة السميكة والطرحة التى تلف بها جسدها كله .. كان هناك ما يغنى عن الملاءة ، فقد كانت هناك الزوجة نفسها فهى تغنى عن النظر إليها ..

ومن أجل تأكيد الشعور بالانتماء والاستمرار والبقاء ، يمكن أن تختفى تكشيرة الشيخ « رابح » ويحرك صراخ الطفل نتاج صراعه مع نفسه بسمته وحتى عصاه الغليظة ..

* * *

يتبقى بعد ذلك من قصص المجموعة للقراءة قصص « معجزة العصر » .. « النقطة » « المرتبة المقعرة » .. وهى تختلف عن باقى قصص المجموعة فى أنها محاولة جديدة للتعبير الفنى .. والخروج على إطار المنظور لبعد أكثر غنى .. وهى تجارب لا نعثر فيها على الحكاية أو « الحدوتة » التى وإن كان يوسف إدريس قد تجاوزها فى معظم قصص المجموعة تقريبا ، إلا أن التجاوز كان بينا بصورة ملحوظة فى هذه القصص الثلاث ..

المرتبة المقعرة

يعالج المؤلف قضية التغيير فى « المرتبه المقعرة » .. ويود أن يقول إن العالم لا يتغير إلا بنا ومن خلالنا .. فلا يكفى وجود قوى التناقض . فالمساهمة الإنسانية ضرورية لدفع الحركة البطيئة إلى أن تأخذ كل سرعة دورانها . لكننا نجد القضية أو الفكرة تطل من الحوار وكأنها تخرج لنا لسانها .. ولم يغب عنا طيف المؤلف فقد كان يقف خلف الحروف والكلمات بعناد وإصرار من يؤمن بقضية ما ومستعد لأن يفعل

أى شىء من أجل الدفاع عنها . إنه إصرار المفكر والسياسى أكثر منه إصرار الفنان .. لذلك جاءت الفكرة مباشرة رغم أنها عولجت بشكل غير تقليدى بالمرة وباختصار شديد جدا .. وبالعكس كانت قصة « معجزة العصر » ممتلئة بالتفاصيل التى لم يكن لها مبررها الفنى فى بعض الأحيان مما جعلها من أطول قصص المجموعة ..

معجزة العصر

ورغم محاولتى الدعوب، الوصول إلى المحور الأساسى للفكرة زاوية الرؤيا فى المعالجة ، إلا أننى لم أوفق كثيرا ، وربما خاننى ذكائى . وقد يكون ذلك نتيجة للإطار الرمزى الذى عولجت من خلاله وبه الفكرة .. فالقصة تشدك إلى عالم اللامعقول .. وحكاية النص نص لم تحدث ولن تحدث ، وربما لا يكون ذلك مهما فى الفن لأنه تجاوز للمعقول والثابت .. لكن المهم هو الاتساق الضرورى بين الشكل والمضمون وأنصارهما فى بوتقة واحدة .. والأحداث هنا بما فيها من لامعقولية وغرابة وبما تحمله من دلالات وإيحاءات تنوولت تناولا تقليديا من ناحية استخدام اللغة والتكتيك . وهذا ما يجعل القارىء رغم استمتاعه بالجو الخيالى الذى تدور فيه الأحداث يحاول أن يعرف المعادلات الفنية والإحالات والرموز التى يزخر بها هذا العمل — متجاوزا فى محاولته — عملية الإشباع الفنى ذاتها إذا صح التعبير ..

لكن « معجزة العصر » مع ذلك تشدك إلى نبض ساخن متفجر صارخ .. إلى واقعنا وحياتنا .. إلى كثير من القيم التى ألفناها ولم نحاول مرة أن نناقش أنفسنا هل هى صحيحه أم لا ؟ » فانغماس الناس

فى مشاكلهم أقوى وأكبر من أن يدعهم ولو للحظه يفيقون إلى ما حولهم ويتأملونه » ..

« فقد فقدنا تلك القدرة البكر على تلقى ما هو خارج النفس كما هو بروعته وتلقائيته وعمقه وبساطته » .. فحين تسود حياتنا السآمة والرتابة ، نفقد الإحساس بكل شيء ما عدا ذلك الشيء المعجزة .. وهى معجزة غير مؤكدة .. غير أننا نتشبث بها وكأنها مفتاح الفردوس المفقود من العذاب والضياع والموت . والمأساة الحقيقية هى أنك مجبر على أن تسير مع الزاحفين فى هذا الصراع « أما الصراع من أجل الحصول على النص نص « المزعوم » أو صراع من أجل استخراج نفسك من كثرة البشر المتزايدة المتضخمة المهددة بفعص كل من يقربها أو تقربه » .. وهذه هى المأساة . ولو كان من حق القارىء أن يعبر عن مشاعره لقلت — لقد كان الولوج من هنا أفضل ، فهذا هو الباب الحقيقى للقضية كلها .. الصراع المحتوم .. صراع نجد أنفسنا مجبرين على خوض غماره .

* * *

« والنص نص » المعجزة الضائعة .. المعجزة التى تلهث وراءها ، ربما تكون فى داخلنا نحن لكننا لا نستطيع انتزاعها من الداخل ، لأن الطوفان الهادر يكتسحها معنا أو يكتسحنا معها .. وفى هذا الصراع يصعب علينا أن نبحث فى داخلنا .. فربما تكون المعجزة معنا « فى جيبك أنت .. وأنت لا تدرى .. » .

النقطة

وآخر قصص المجموعة للقراءة « النقطة » وهى المشهد الأخير من الفصل الأخير من المسرحية كلها ومن التجربة كلها .. إذا سلمنا كما سبق أن أشرت إلى الخيوط الدرامية المتشابكة لقصص المجموعة ، ومحاولتى فى هذه القراءة النقدية تقديمها فى تسلسل خاص جدا ومدرك أيضا . وفى « النقطه » يقف المؤلف بنفسه ليعلق على هذا العالم الذى عشنا معه فيه .. العالم المملوء بصراع الأضداد . وهو ليس صراع قوى الخير والشر بمفهوم التراجيديا الإغريقيه .. ولكنه صراع داخل صراع الأضداد ذاتها .. بين الشىء ذاته وبينه وبين العالم الذى يحتويه . صراع لا بد أن يتمخض عن معنى جديد .. عن تناقض جديد .. هكذا واجهت فتحية نفسها وواجهت المدينة التى تعيش فيها .. وهكذا كانت الجدة فى « دستور يا سيدة » فى صراعها مع نفسها وفى هزيمتها أمام الفتاة التى ما تزال فى عمر الربيع ..

والفنان هنا له موقف وقضية .. فهو لا يتفرج على العالم الذى يعيش فيه بمعناه الواسع ومعناه الفنى .. « لا أعرف مكانى على وجه الدقة ، ولكنى أرى المشهد بزاوية ما ، ومهما غيرت من وقفتى أو اتجاهى فأظل أرى المشهد من نفس الزاوية » ..

ولقد استطعنا استشفاف زاوية الرؤيا عند يوسف إدريس وهى رؤية دقيقة وواعية ، فهو دائما مع الأكثر حداثة ومعاصرة .. ولا يمكنه إلا أن يكون كذلك .. وحينما يقف من الأشياء « بزاوية ما » .. وبموقف وفكر واضح ، فإنه لم يتخذ كل ذلك عفوا لأنه كاتب وفنان ملتزم

بالمعنى المعاصر للالتزام .. وهو ينتظر فى صبر ربما يكون مريرا ، إلا أنه انتظار من يثق فى المستقبل بإيمان راسخ وبوعى صقلته الخبرة والتجربة .. وهو أيضا ليس انتظارا بالمعنى المباشر ، هو انتظار الحركة .. أو الأنا التى تأخذ موقفا محددا من الأشياء فى حركتها مع العالم ، والتى يمكن أن يكون وقوع الأحداث فيها نوعا من اليقين ..

ربما يكون المشهد صامتا ساكنا لكنه الصمت الذى يسبق العاصفة دائما ، لأنه مشهد مستمر ليس له نهاية ، « إنما النهاية خيط متصل من الشىء ذاته » . فلقد ماتت السيدة فى العملية الكبرى وعيناها مفتوحتان على « الدكتور » و « أنشراح » وهما فى محاولة للاتصال .. للهروب من الموت أو لتأكيد الاستمرار ..

والمهم فى البداية ثمرة الميلاد .. أليست الخطوة الأولى .. « النقطة » ؟ وليس مهما بعد ذلك ما يحدث لأن « النقطة » بالتأكيد ستتحول إلى شرطة ، والشرطة خطا طويلا لا نهاية لطوله ..

نحو واقعية جديدة

ويوسف إدريس فى هذه المجموعة القصصية قد استطاع أن يعطى قيما فنية جديدة لما يمكن تسميته بالواقعية الجديدة فى القصة القصيرة ، وأكد أن القصة القصيرة ليست مجرد « حكاية » أو « حدوتة » ذكيه أو ذات مضمون اجتماعى أو أخلاقى ، وإنما القصة القصيرة عمل فنى له سمات تجاوزت بكثرة مرحلة الحكاية ، عمل فنى لكل كلمة ، بل لكل حرف فيه دلالته ومعناه ..

ولقد كان واضحا أن الحس الدرامى متغلغل فى كل جزئياتها .

وربما لا ننسى أن يوسف إدريس كاتب مسرحى مجيد أيضا ..

وهو عبر عالم المتناقضات فى صراعها الأبدى والمستمر .. لا يقوم برصد هذا الصراع بحياد العالم ، ولكنه يتابعه ويغوص فيه برؤية الفنان .

وهو ليس صراعا بين قوى الشر والخير المجردة .. بين التخلف والتحضر فى « النداهة » ، أو بين الموت والحياة فى « العملية الكبرى » فقط ، لكنه كشف لعناصر الصراع وحركتها الذاتية وتناقضاتها هى الأخرى أكثر منه عملية رصد ساذجة مسطحة .

وفى هذه التجربة يبدو موقف يوسف إدريس كفنان ، وكإنسان يؤمن بالتقدم إيمانا حقيقيا علميا وصادقا وواعيا .. وليس مجرد تعاطف أبله ساذج متشنج ..

ومع أن المباشرة كانت تطغى على السطح أحيانا .. إلا أننى سعدت حقا بقراءتى لهذه المجموعة القصصية الجيدة التى أعتقد أنها فى حاجة إلى أكثر من حوار ومراجعة ودراسة للوقوف عند بعض الجوانب التى لم أستطع الوقوف عندها ، ربما لضيق المساحة أو الوقت ...

بدر الدين عَرودكي

مشاكل قديمة فى ثياب جديدة

إذا كانت القصة ضربا من المغامرة فى اكتشاف الواقع وتمحيص قيمه ، فإن النقد مغامرة مزدوجة تأخذ لحسابها الواقع الموضوعى والواقع الفنى — موضوعه — فى آن واحد . ولكى يفوز الناقد من مغامرته تلك بنصيب ما ، فإنه يلهث عادة وراء التعريف ، ووراء صب العمل الفنى فى إطار يسعى لإيجاده من المادة الفنية ذاتها ، أو أنه يعد الإطار مسبقا جاعلا من عمله النقدى قياسا لمدى التزام العمل الفنى بهذا الإطار . والأمر فى كلا الحالين جنوح يؤدى إلى تدمير العملين معا : العمل الفنى والعمل النقدى .

إذ أنه فى المراحل التى يخوض فيها الفن مغامرة الكشف ، كشف الواقع وقوانينه وظواهره وأساليب التعبير عنه ، يبدو التعريف القبلى قاصرا على اللحاق بهذه المغامرة . وتبدو عملية استخدامه أشبه بعملية وضع الجنين فى وعاء زجاجى يناسب حجمه على أمل أن يستوعب الوعاء الجنين فى مختلف مراحل نموه . ولكن الجنين ما يلبث أن ينمو ، ولا بد من أن ينكسر الوعاء يوما ، وقد يموت الطفل وقد لا يموت ، ولكنه لن يسلم على كل حال من شظايا الوعاء الذى احتواه .

بيد أن التعريف يمكن أن يفيد فى دراسة ظاهرة أدبية متكاملة

سجلت لحساب التاريخ . وفى مثل هذه الدراسة يبدو التعريف عملا بعديا ، أى أنه لا يكون مفصلا سلفا ، وإنما يفصل وفق مقاسات العمل الأدبى الذى اكتسب الاعتراف بوجوده . وهو يسهم إلى حد كبير فى تضييق المسافة بيننا وبين هذا العمل من جهة ، وبيننا وبين الظاهرة الأدبية التى يؤلف هذا العمل جزءا منها من جهة أخرى .

أما أن يقوم الناقد بإكساب هذا التعريف صفة قانون عام ، واستخدامه من ثم بصرامة فى الحكم على الأعمال الأدبية الجديدة المتجددة ، فإنه بذلك يبدو كمن يريد الحكم على متسابقين رياضيين دون أن يغادر مكانه ، وهو بذلك أيضا ، يسلخ عن العمل الفنى قيمته الجوهرية من حيث هو مغامرة ، ويسلخ عن عملية النقد ذاتها قيمتها الأساسية من حيث هى مغامرة مزدوجة . وذلك ما يحيل النقد إلى مجرد عملية تصنيف وترتيب وقياس قاصرة عن استيعاب حركة الفن فى تطورها المستمر .

وهذا لا يعنى أن على النقد أن ينطلق من المواقع التى يختارها العمل الفنى للحكم عليه . إذ أن هذه الفكرة تعنى — بشكل ما — البحث عن موقع نقدى يريد الارتكاز عليه ، وبدلا من أن ينطلق من موقع سبق له أن اختاره ، فإنه يترك للعمل الفنى مهمة تحديد هذا الموقع ، مما يعود بنا إلى مشكلة التعريف القبلى . إذ أن الناقد فى هذه الحالة يقرر مسبقا أن العمل الفنى الذى يدرسه قد اختار مواقعه النقدية ، بحيث ينفى عنه أيضا قيمة المغامرة . وهكذا يجد الناقد نفسه بهلوانا ينتقل من موقع نقدى إلى آخر حسب الإشارات التى يقدمها له العمل الفنى .

ويمكن للتعريف القبلى أن يكون قابلا للتطبيق فى حالة واحدة ،

وهى حالة الأعمال التجريبية التى يقوم بها المبتدئون ، إذ أن هؤلاء ، بحكم وقوفهم فى البداية ، إنما يقدمون للناقد سلفا مواقعهم النقدية . وهذا على العكس من أولئك الذين يتجاوزون كل هذه المواقع ويبدعون المغامرة ، مغامرة الكشف والرؤية .

ومن هنا ، فإن مراجعتنا النقدية لمجموعة يوسف إدريس القصصية الأخيرة « النداهة » لن تحاول البحث عن موقع نقدى تنطلق منه ، وإنما ستأخذ المبادرة فى الكشف عن آفاق المغامرة التى يخوضها يوسف إدريس من خلال مجموعة قصصه الأخيرة التى يمكن اعتبارها مرحلة متقدمة وصل إليها يوسف إدريس بعد ممارسة لكتابة القصة قاربت العشرين عاما .

ففى ثمانى قصص ، يجتاز يوسف إدريس التخوم الاجتماعية التى وقف عندها طويلا فى أعماله السابقة ، من خلال طرحه لمشاكل المجتمع الذى يعيش فيه . إنه هنا يحاول التماس الأساس الذى تقوم عليه العلاقات الاجتماعية والإنسانية ، ويعيد من جديد تمحيص كثير من القيم الإنسانية والاجتماعية المتعارف عليها . وذلك هو شأن قصة « النداهة » فى تعرضها للصراع بين الإرادة والقدر . و « ما خفى أعظم » فى تعرية العلاقة بين الفرد والمجتمع و « المرتبة المقعرة » والإحساس بالزمن والتغيير و « معجزة العصر » والعلاقة بين العبقرية والسلطة و « العملية الكبرى » وتأمل الموت .

الإرادة والقدر :

فى قصة « النداهة » التى تبدو أشبه بقصيدة سمفونية لها زخم

الإعصار وصخبه وضراوته ، تساؤل مرير عن معنى الإرادة ودورها فى سلوكنا . هل نتصرف بإرادتنا أم أننا نخضع لقدر خفى يقود تصرفاتنا ؟ وإذا كنا نخضع لمثل هذا القدر فهل نستطيع له ردا ؟

والقصة بمجملها إعادة لصياغة السؤال . التساؤل ينطلق من الصدمة التى يواجهنا بها الكاتب منذ السطور الأولى فى قصته : ما الذى يدفع زوجة طيبة إلى الوقوع فى المحظور ؟ شيئا فشيئا يقودنا الكاتب إلى الدوافع ، ومن ثم لأساس هذه الدوافع .

« حامد » فلاح يعمل بوابا فى إحدى عمارات القاهرة الضخمة . و « فتحية » فلاحة من قريته تزوجها وأتى بها إلى المدينة ، وأسكنها غرفته فى هذه العمارة . فجأة يدخل عليها الغرفة بعد سنوات من الزواج فيشهد منظرا تقف مع رؤيته له شحنة الحياة فى عروقه . وبدلا من أن يعود ليقتلها بعد أن تعود له الحياة ويضيع غريمه ، فإنه يغادر المدينة معها عائدا إلى قريته . غير أن فتحية تغافله فى المحطة وتعود إلى القاهرة .

إلى هنا ويبدو أبطال القصة ثلاثة : حامد وزوجته وغريمه . بيد أننا ما إن نتأمل فيها قليلا حتى نكتشف أن ثمة شخصية رابعة ، وأن هذه الشخصية تمثل طرف الصراع الأساسى الذى تحتل طرفه الآخر فتحية ، بينما لا يحتل حامد وغريمه سوى أهمية ثانوية بالقياس لهما .

السؤال مازال قائما . والجواب يتوضح من خلال الكشف عن الدافع الذى حدا بفتحية للزواج من حامد بدلا من مصطفى الذى كان طبيعيا أن تفضله عليه . إذ أن اختيارها له لم يكن وليد عقلها ، وإنما كان وليد « إصبع ضبابى غامض يكاد يهمس لها ويصر ويطالبها أن

تأخذ حامد وتترك مصطفى . فحامد يعمل فى مصر .. وهى على يقين دائم أن حياتها فى بلدهم محدودة ، وأنها حتما بطريقة أو بأخرى سيكتب لها أن تعيش فى مصر .. ذلك المكان الرائع الواسع » .

الدافع إذن ليس وليد الاختيار الحر ، وإنما هو وليد هذا الإلحاح الغيبى لهاتف داخلى لا تعرف له كنها هو الذى قادها للقاهرة « أو مصر كما يسميها الريفيون » ، وجعلها تواجه عالما كبيرا ملونا براقا صاخبا . هذا الهاتف نفسه يغيب فترة ليعود من جديد ، ليؤكد لها أنها « واقعة فى المحظور لامحالة ومهما فعلت » . وعلى الرغم من أنها تكاد تنفجر بالغيظ والضيق والاستنكار كلما برز لها من بين مشاغلها على هيئة كمين ، فإنها تنتهى إلى تصميم « قاطع مانع أن أبدا لن يكون حتى ولو دفعت حياتها ثمنا ، فأبدا لن يكون .. وبيننا الأيام يا مصر .» !.

وهكذا بدأ الصراع .. جانب التصميم والتأكيد والقطع بأنها لن تقع فريسة المحظور . وجانب التصميم والتأكيد والقطع بأنها ستقع به مهما كان ومهما فعلت . هى فى طرف والهاتف المجهول فى طرف آخر . لقد أصبحت من فرط حذرها لا تنام الليل ، ولكن مصيبتها كانت تكمن فى تأكيد الهاتف لها بأنها ستقع : برضاها أو برغم رضاها .

وحين يتجسد الهاتف المجهول فى جسد ذلك « الأفندى » ويقف وجها لوجه أمامها بعد كل احتياطاتها وحذرها ، تحس أن « قدمها زلت بغتة من مكانها الحصين المرتفع » وأنه صاعقة انقضت على عقلها فصعقته . بل إنها حين حاولت بكل ما تبقى لها من طاقة أن تقاوم

لم تفعل أكثر من « أنها استدعت إلى الوجود كل قوى الذئب الضبع الكامن ، وحشدها فى ساقيه وذراعيه حتى التف حولها كقيود من فولاذ لا يرحم » .

وعندما يدخل حامد تبدأ فى انتظار نهايتها على يديه . بل إنها لا تجد الحل إلا فى « أن يقتلها حامد ويستريح وتستريح » . ولكن حامد لن يقتلها . مرة أخرى يؤكد لها الهاتف الداخلى أن حامدا لن يقتلها « وأنها لن تموت وأنها سيكون لها مصير آخر .. » . وفعلا لم يقتلها حامد . ولكنها ما إن تقف فى المحطة معه بانتظار القطار حتى تغافله وتهرب منه ..

لقد جعلها خضوعها للقدر تكتشف الطريق لتأكيد الإرادة . فمنذ أن كانت تحت وطأته مسحوقة تقاوم بما تبقى لديها من طاقة ، شعرت أن المعركة بينها وبينه خاصة بها لوحدها ، وأدركت أن عليها مواجهتها بمفردها من دون سائر الناس . ذلك سيتيح لها أن تمارس إرادتها ..

ذلك ما يصل إليه يوسف إدريس . ولكن هل هى حقا قادرة بعد معركتها الرهيبة هذه أن تمارس إرادتها ؟ وهل هى مارستها حقا إذ غافلت زوجها وعادت إلى المدينة من جديد ، أم أنها كانت بذلك تحقق النداء الأول للهاتف الذى جعلها تقترن بحامد ؟ تلك هى النهاية التى تعيد طرح المسألة من جديد بعد أن خلف الإعصار وراءه بناء الزوجية أنقاضا مبعثرة .

بين الفرد والجماعة :

« لم يكن أحد قد رأى وجه أمرأته رأى العين ، كانت إذا خرجت ترتدى فستانا لامعا أسود ، طويلا إلى حد يجرجر خلفها على الأرض ، وطرحة سوداء ملتفة حول الرأس والوجه .. »

ذلك هو السر الذى احتفظ به الشيخ رابح طويلا منذ أن عاد إلى قريته من الإسكندرية ، والذى أذن باندلاع حرب خفية بينه وبين أهل القرية حول رؤية وجه امرأته . ولقد نتج عن ذلك أن أصبح وحيدا صامتا لا يطيق الناس رؤيته ، ولا يطيق رؤيتهم .

ولقد ظل هذا السر الملفع بملاءة سوداء محبوسا لصالح الشيخ رابح ، إلى أن جاء يوم سمع فيه أهل القرية جميعهم صراخ المرأة التى كانت على وشك الولادة . ولحرصه على ألا يراها أحدهم فقد مضى يشرف بنفسه على عملية الوضع . ولكن عملية الولادة لم تتم . إذ ما إن خرج جزء من الجنين حتى توقف جزؤه الآخر عن الخروج . وروعت القرية حين خرج الشيخ رابح صاحب النظرات القاسية يطوف على بيوت القرية متذللا باكيا طالبا نجدتهم .

وسرعان ما اجتمع حشد من أهالى القرية يعملون على نقل الوالدة إلى المستشفى الذى يبعد مسافة طويلة عن القرية . وهكذا ، وبينما كان الشيخ رابح لايتيح الفرصة لأحد كيما يرى وجه امرأته ، فإنه هو نفسه الآن ، وبينما يقوم الرجال بحملها على المحفة ، يرى بنفسه « الناس مئات الناس ، كل أهل القرية وهم يشاهدون ليس وجهها المكشوف أو ذراعها أو جزءامن ساقها وإنما جسدها كله ، بكل ما هو

ظاهر فيه أو مستتر ، وبالجنين يطل منه » ، بل وأن يطلب بسبب جزعه من أن يموت الجنين أو تموت أمه ، صارخا بأعلى صوته من « هذا الرجل أن يمسكها من فخذها حتى لا تسقط ، ومن الآخر أن يحتضنها حتى لا تتهاوى .. » . ولقد أجريت العملية وولدت الأم طفلها حيا ، ومنذ ذلك الوقت لم يعد لدى الشيخ رابح ما يخفيه عن الناس وقد رأوا جميعا ما رأوا .

من خلال هذا العرض الساخر لشخصية الشيخ رابح وسره ، يفند يوسف إدريس دعوى الفردية القائل بخصوصية الفرد واستغلاله . الفرد جزء من المجموع وحياة المجموع تقتضيه أن يتخلى عن أسراره شاء أم أبى ، بحكم الضرورة وهى هنا ضرورة اجتماعية من جانب وضرورة طبيعية من جانب آخر .

الزمن والتغيير :

« المرتبة المقعرة » قصة مغايرة لقصص المجموعة كلها ، سواء من حيث الأسلوب ، أو من حيث البناء . وهى تجربة جديدة فى اتجاه يوسف إدريس الذى يسير فيه .

إذ أنها تعتمد لقطة سريعة يختزلها حوار بسيط وقصير ، هى من حيث الطول لا تساوى أكثر من صفحة فى الكتاب ، ولكنها تكاد تختزن فى طياتها فكرة يمكن أن تروى بعشرات الصفحات .

إنها تحكى قصة زوج فى ليلة الدخلة على الفراش الجديد بينما وقفت زوجته بالقرب من النافذة ، وهو يطرح عليها هذا السؤال — هل تغيرت الدنيا ؟ وينام ثم يستيقظ ويطرح نفس السؤال ، يومه بأسبوع ،

وأسبوعه بعام ، وشهره بخمس سنوات ، وعامه بعشرة أعـوام .. وطالما أن إحساسه بالزمن بليد إلى هذه الدرجة ، فكيف يمكن أن تتغير الدنيا ..؟ إن موته ، موت بلادته الذهنية هذه ، هو الذى يوجد من بعده واقعا جديدا ، زمنا جديدا تحس معه الزوجة أن الدنيا تغيرت فعلا .

معجزة العصر :

ليست « معجزة العصر » سوى كائن بشرى يشبهنا جميعا من حيث أنه يمتلك أذنين وعينين وأنف وفم وأسنان ، ولكنه يختلف عنا فقط فى أمرين اثنين : الأول أن حجمه لا يتجاوز حجم نصف عقلة الإصبع ، والثانى أنه يمتلك قدرات ومواهب مذهلة .

نحن هنا أمام قصة خيالية . أسلوبها يقترب من أسلوب.الراوى الشعبى الذى يريد أن يسلى مستمعيه ، ويجذبهم ويشدهم إلى كلماته منذ أول كلمة حتى آخر كلمة . ولكن الخيال فى هذه القصة يرمى إلى غرضين : تشويق المستمع أو القارىء أولا ، والقذف به عبر هذا العالم الخيالى إلى أرض الواقع من جديد .

تشويق المستمع يتحقق عن طريق الأسلوب من جهـة ، وهـو أسلوب رشيق وجذاب ، والخيال المجنح الذى لا يخترع للأحداث أرضا جديدة وزمانا جديدا ، وإنما يعتمد الأمكنة التى يعرفها البعض أو يعيش فيها البعض الآخر .. أمكنة كالإسكندرية أو القاهرة ..

فهذا الكائن الذى يسميه المؤلف « نص نص » الذى كان صغيرا إلى درجة أن أمه لم تلحظ أنها ولدته ، قد بيع إلى السلطان الذى وجد

فيه شيئا يكرس له كل نفسه ووقته ويجد فيه متعته وشغله . ولقد فعل ، وكان من أثر ذلك أن ترك النص نص للدراسة والتحصيل مما أتاح له خلال فترة وجيزة الحصول على « جميع بكالوريوسات الجامعة وليسانساتها » ، ومن ثم مواجهة أربع عشرة لجنة لمناقشته فى رسائل الدكتوراه التى قدمها فى مختلف الفروع الجامعية !..

وفى ذلك اليوم الذى يترك فيه أعضاء اللجان يتناقشون حول ما إذا كان عليهم أن يعطوه درجة جديدة يسمونها « دكتوراه الدكتوراهات » ، أم يعطونه أربع عشرة درجة علمية منفصلة ، يفاجأ بموت السلطان الذى احتضنه ويجد أن عليه مواجهة العالم وحيدا . وإذ يفشل فى الحصول على عمل — شأن المتفوقين أكثر من اللازم فى مجتمع متخلف — فإنه يحاول الانتحار . ولكن حجمه الصغير لم يكن ليساعده حتى على الموت . وهكذا يقرر أن يحيا . ولكن « لكى تقرر أن تحيا عليك أن تقرر أيضا ماذا تفعل بحياتك » . وإذ قرر الحياة ، فإنه عزم على أن يحل بحياته القادمة المقبلة كل ما استعصى على البشرية حتى ذلك اليوم حله !.

وهكذا يخترع الأدوية العجيبة التى تشفى حتى الأمراض الخلقية ، ويصل إلى العوالم الأخرى خارج مجرتنا ، ويحقق التواصل مع سكان هذه العوامل بحيث دفعهم لاستخدام اختراعاته والانتقال بها إلى كوكبنا الأرضى ، والاعتراف بأن ثمة كائنا أرضيا اسمه « النص نص » هو الذى أرشدهم إلى صنع السفينة الفضائية ، بحيث انصب اهتمام الناس منذ ذلك الحين على ذلك المعجزة الصغير الذى كان ضائعا منهم على شواطىء الإسكندرية يبحثون عنه دون جدوى ..

ونحن نلاحظ مدى العلاقة الوثيقة من حيث بناء القصة بينها وبين القصص الشعبية القديمة ، النص نص يحل محل الجنى أو المصباح السحرى . ولكن إذا كانت القصص القديمة قد اعتمدت على السحر فى تبرير الخوارق ، فإن القصة الجديدة التى يحاول يوسف إدريس بناءها تعتمد « العلم » وهو معجزة العصر وسحره فى تبرير مثل هذه الخوارق .

* * *

لقد تعرضنا حتى الآن إلى أربع قصص من مجموعة يوسف إدريس الأخيرة . وهى تلقى ضوءا ساطعا سواء من حيث الشكل الفنى أو من حيث المضمون الفكرى على القصص الباقية . وهى توجز العالم الفنى ليوسف إدريس . هذا العالم الذى يؤلف حصيلة إحساسه بالواقع الخارجى ومشاكله من جهة ، والرؤية الداخلية التى تكتمل عنده من خلال تجربة غنية وكثيفة ، ورغبته فى إعادة طرح المشاكل القديمة والمشاكل التى ما تزال تؤلف علامات استفهام فى حياتنا ، محاولا من خلال هذا الطرح أن يقدم بعض الحلول لها .

وإذا كانت الإحاطة بعالم يوسف إدريس الفنى تحتاج إلى أكثر من دراسة لأعماله الفنية المختلفة .. القصصية منها والمسرحية ، فإن تبين آفاق تجربته الشكلية الجديدة لا يحتاج إلى أكثر من إلقاء نظرة على بعض قصص هذه المجموعة .

إن يوسف إدريس يبدو فى هذه القصص وقد تخلص تماما من آثار قراءاته فى الأدب الغربى ، إلى الحد الذى أتاح له فرصة البحث بحرية عن شكل جديد يصوغ به قصصه . وهو شكل يريد له أن يكون

محليا ، أن ينطلق من طبيعة المجتمع الذى يكتب له بالدرجة الأولى ، أن يحمل هوية وطابع هذا المجتمع بكل أحلامه وخيالاته وجنوحه نحو التهويل والتكبير ، وإلحاحه على التفاصيل العديدة فى رواية الحوادث .

ولكن هذا الشكل الذى يجد نموذجه المثالى فى قصة « معجزة العصر مثلا » ، يتخذ طابعا آخر فى قصة أخرى كالنداهة . ذلك أن بناء هذه القصة يقترب من بناء الملحنة الموسيقية إلى حد كبير . فهناك أربعة ألحان يبرز منها بقوة لحنان أساسيان يقوم بينهما الصراع والجدل .. لحن فتحية من جهة ، ولحن النداهة من جهة أخرى . لحن النداهة له كل قوة الإعصار ورعب القدر وإيقاع المصير ، ولحن فتحية الذى يتمزق تحت وطأة لحن النداهة أسى ويأسا . هذا بينما يتجاوب فى أجواء الملحنة لحن « الأفندى » العربيد ، ولحن « حامد » متضمنا غضب الجريح فى مواطن الكرامة من نفسه . فى حين أن شكل قصة « المرتبة المقعرة » يختلف إلى حد كبير عن أشكال القصص الأخرى . ولعل هذا الشكل يستجيب إلى طبيعة الموضوع الذى يطرحه أكثر من استجابته لطبيعة الناس الذين يفضلون عليه شكل قصة « معجزة العصر » مثلا . ولكن هذه الأشكال جميعا إنما تمثل مرحلة يحاول خلالها يوسف إدريس كشف آفاق جديدة لشكل القصة المحلية ، مستفيدا من كل الإمكانات التى يقدمها له التراث الشعبى المحلى وتجاربه القصصية القديمة فى آن واحد .

وإذا كان الجيل الجديد من كتاب القصة فى العالم العربى يحاول إيجاد الشكل الأمثل الذى يستجيب لمتطلبات تطورنا الحالى بكل

أزماته وعقباته ومنجزاته ، فإن يوسف إدريس يتابع تطوره فى نفس الخط ، وإن كان هذا التطور لا يأخذ شكل طفرة بالنسبة لأعماله السابقة ، ذلك أنه يشكل خطا صاعدا ، يهدف إلى إيجاد القصة التى يحق لنا أن نسميها عربية بحق .

محمد قطب

يوسف إدريس بين الآى آى .. والنّداهة

إن تمزق الإنسان وتحلله جزئيات مفتتة منفصمة تحت قهر العصر وتناقضاته ، هو ما يشغل بال الكاتب ويتسلط عليه ويتملكه من جميع الأبعاد ، فلا يملك إزاءه إلا المواجهة والمعاناة ، فالمعالجة والرصد .. وحين صدرت « النداهة » ليوسف إدريس ، لمسنا بأصابعنا هذا الجهد الفنى الواضح لرصد هذا التحلل النفسى والتمزق الداخلى . ولقد وصلت الإمكانية المحتملة للوجود الذاتى للشخصية عنده إلى درجة من التحقق ومحاولة تأكيد الذات البعيدة عن الصدق ، بحيث نلمس الزيف ينبع من مسار الشخصية المأزومة .

والشخصية فى الواقع الحياتى بصراعاته وتراكماته ، تكشف عن أبعادها المستترة الغائصة تحت قشرة الوعى ، فى لحظات حاسمة تنضح بالتأزم والتشابك ، حين الوقوف عند نقطة بدء أو محاولة للانطلاق . ومن هنا فإن تماثلا بين حياة الداخل للذات مع الذات المقذوفة فى بحر الوجود ، ينبىء عن شخصية مأزومة متحللة . ومن وراء ذلك كله ـــ وهو ما يقصد المؤلف ـــ تبرز التضمينات الاجتماعية وتجريب المعلومات المذهبية وتطبيقها، أو استيلادها شكلا متخلقا . وعظمة الفنان هنا تكمن فى عمق الرؤية وشموليتها ، وفى إضفاء أبعاد

فنية متعددة ، وفى ذلك الثراء الفنى الخصب الذى يغلف العمل الأدبى .

واهتمام يوسف إدريس بالعالم الداخلى للإنسان اهتمام واضح .. فمنذ أصدر « لغة الآى آى » وهذه النغمة التحليلية تسود قصصه وتحدد معلمها الفنى . فالميل إلى التحليل ، والرصد الشعورى واللاشعورى ، وتكثيف اللحظة المبهمة الفجائية ، والإهالة الكمية للوصف والتورم الأسلوبى ، ومحاصرة الذات ، والتجريب فى تشكيل جديد وتجسيد بؤرة الالتقاء بين الأفعال وردودها ، وبين شمولية النظرة وتفردها ، وبين متعرجات الموقف فى اللحظة والماضى وما بعد اللحظة ، مع استخدام التيار السايل من العواطف البديلة والمسقطة ، والتى يستولد من داخلها حالة الاستبطان لتنهمر فى مجرى عصبى حاد ، هو ما يميز يوسف إدريس فى مرحلته الأخيرة .

والمؤلف فى « النداهة » فضلا عن « لغة الآى آى » تستهويه الصور المتتابعة لحصار نفسى ، بحيث يبدو وكأنه جرى وراء الصورة واللفظ للتلاعب بهما وإظهار المقدرة الفنية على الاشتقاق والترادف التعبيرى ، وإن كان ذلك يؤدى إلى لون من الإنعاش الفنى والاختمار للموقف ، إلا أن هذا التتابع الوصفى المتورم يتفحم أحيانا فيزكم القارىء . كما أن محاولة الكاتب الإيحاء بالصورة ، تنحرف به إلى تصور علمى شارح للموقف والتاريخ فنحس تدخلا مفروضا.. يقطع النسيج الفنى .

ويبدو أن الكاتب قد ارتضى معالجة فنية بذاتها كوسيلة للتعبير ، لمسناها فى « لغة الآى آى » واستقطبت فى « النداهة » . وهو هذا

المزيج الحاد الشارط بين الذوات فى لحظاتهم الشعورية المفتتة ، وبين الإحساس بالانسحاق والضياع والسلبية لتكثيف عالم بأكمله فى دخيلة الإنسان ، تلك الكتلة الهائلة من الأفعال وردودها ، والرغبات ومحيطاتها . ولينجح الكاتب فى معالجته يبدأ قصصه كلها بلا استثناء ، بقمة التعقيد ، أو اللحظة الفنية المركبة ، ثم يبدأ فى غزلها من جديد لتجتمع كل الخيوط وتتحدد ، فتكون لحظة التنوير هى لحظة التعقيد المركبة .

فلغة « الآى آى » ذات موقف مأزوم لإنسان مريض بسرطان المثانة ، تخرج منه فى الليل صرخات حادة كالمنشار كما لو كان عظما مدشوشا ، .. مجروحة دامية .. كاوية كصبغة اليود .. وهذا هو الخيط الذى يبدأ الكاتب منه نسيج قصته . وهو بذلك يثير فينا جوانب العطف والشفقة ، والتمرد على الواقع الجهم الذى أنتج هذا المسخ . وهو ينثال فى تعبير موح دقيق ، ثم يقطعه فجأة ليتحدث عن السرطان .. « تبدأ قطرات البول تتجمع بحمضها عبر الورم الخبيث ، ومرور القطرة على الورم المتهتك المجروح .. يسحق بالألم كائنا حيا فى ضخامة الفيل » ومع ذلك فهذا المسخ متسلط لا شعوريا على الحديدى . ولقد أجاد الكاتب تحديد فكرة التسلط ، ففهمى ذلك الطفل النابه الذى يجيب على الأسئلة حين تغيب المادة العلمية على التلاميذ بما فيهم الحديدى . « وفهمى رفيق تلك الأيام ومثلها الأعلى » وإذ أصبح الدكتور الحديدى « فجزء من هذا الفضل يرجع لفهمى ، فقد كان الصوت الذى ظل لأكثر من ثلاثين عاما من الزمان يلهب طموحه ويدفعه إلى التفوق » ولما أنجب أسمى طفله فهمى .

فالحديدى برغم نجاحه الظاهرى محبط فى داخله . إن بداخله حائطا يحاول أن يهدمه ، يود لو يصرخ ليعربه أمام الناس ، وأمام زوجته ، لكن العجز يشله ، فيسقط المشاعر المكبوتة بطريقة بديلة بشعة « أحس براحة باهتة ، وبالأصوات تصل إلى مكان سحيق ، داخلى فيه .. تنعشه فى رقة وعذوبة .. » ومن خلال اللحظة الدرامية الفاضحة بتراكم التناقضات وبألوان القهر ، نلمح بؤرة سوداء قاتمة ، فسيحة فى إظلامها تمرح داخل الحديدى تضغط عليه وتثقله ، وينطبق عليها وصف الكاتب الحسى فى أول القصة « المنزل الهادىء المظلم ، الفاخر الإظلام » .

ولقد عرى الكاتب الحديدى تلك الشخصية المأزومة لضياعها بين الداخل والخارج ، فهو برغم هذه الفخامة ، لا يحس بالحياة حوله ، وما أقسى اللغة التى عن طريقها استطاع أن يشارك ويتصل ، حيث تبدو كثافة اللحظة وقد ساعدته على المواجهة والبعد عن الشلل الذى اعتراه طويلا . هذا الموقف البديلى برغم بشاعته قد أنبأ بنهاية الحديدى وبتطور فى شخصيته ، وبتغلبه على الأزمة ، وبمحاولة البحث عن طريق منفتح ملىء بالأحياء الحقيقيين وبمشاركة فى الحياة بلا زيف . « أن تنفصل عن الأحياء معناه النضال عن منبع الحياة الأصيل » فنسيان الذات وضياعها فى عالم الصور وبعدها عن المنبع الثرى ، ومرضها النفسى المزدوج ، لهو أقسى من سرطان المثانة .

والألفاظ الصوتية فى القصة واضحة ، بحيث تجسم ما قد يعجز عنه اللفظ فى تحميله للمعنى وتوصيله . وإذا كان يوسف إدريس قد ارتضى هذه المعالجة الفنية فى « الآى آى » واستقطبها فى

« النداهة » ، فإننا سنقع على لون جديد من المعالجة يتمثل فى « قصة ذى الصوت النحيل » والأورطى ، ثم بعد ذلك الخدعة ، وحمال الكراسى ، والمرتبة المقعرة ، والنقطة .

فهنا تبرز خصائص القصة ذات الأسلوب الجديد . فالقصص لم تلتزم بالتسلسل المنطقى للحدث ، فالعلل الكامنة تحت غلاف النسيج علل مبتورة لا تستمر على نسق واحد من المعقولية . كما أنها ذات حدث غير مبرر واقعيا ، وغير محدد السمات . والزمان والمكان مطلقان ، وهذا الإطلاق الشمولى يعطى القصة دلالة الرمز الأسطورى .

وإذا كنا قد لاحظنا سيولة اللغة لدى الكاتب فى قصصه الأخرى ، وتورم الأسلوب فى أكثر من قصة فى مجموعة « النداهة » ، فإن اللغة هنا خدمت القصص بطريقة مركزه ومكثفة ، إذ بعدت عن الترادفات اللفظية وعن المط اللغوى . كما تتابعت العبارات فى إيجاز مشف لا يخل بطبيعة العمل الأدبى ، فخدمت العبارة السريعة هذا اللهاث السريع خلال القصص . ومع ذلك فقد لاحظنا على هذه القصص أن بعض مواقفها يدخل فى الجانب الفانتازى الأسطورى الذى يفتعل الحوادث الغريبة لاضما بينها ، محدثا الغرابة فى لفظها وصورها ومواقفها ، جريا وراء الرغبة فى الإغراب وليس توصلا لفهمه .

وهذه القصص بطبيعة الحال ذات اتجاه تجريبى ، يحمل رائحة الانفصام عن الوجود الواقعى بدلالاته المسامية ، ونسبه المتعددة . ومع ذلك فهو ملىء إلى قاع أحشائه بركام الواقع وتناقضاته . ففى النقطة وفى حمال الكراسى ، لجأ يوسف إدريس إلى التعبير عن اللحظة

الحضارية المركبة والمعاشة بطريقة تحمل وهج الفنان . فاختلاط الواقع الجهم عنده بشفافية الحلم وتهويماته التطهيرية ، المسحوبة من تمزقات الذات المحصورة ، في اللحظة المعقدة ثم تجسيدها وتشكيلها مع الرغبة في تخطي جهامة الواقع والعلو عليه ، واستبيان الأزمة وفك طلاسمها ، يعتبر ملمحا فنيا بارزا في قصص يوسف إدريس ذات الاتجاه التجريبي الجديد ، والذي لمحناه في قصة الأورطي في مجموعة « آي آي » .

ففي قصة « الأورطي » يعطينا الكاتب إحساسا بواقعية الحدث ، أو إمكانيته ليدخلنا في حالة من الاطمئنان الفني لنصل بعده إلى الرجل الرمز الذي يمشي بلا أحشاء . وحين يؤكد الكاتب على موقف اللاهثين وراء عبده بقوله « نحن الآدميين .. نحقد فلا نستطيع التنفيس عن حقدنا بالطريقة الطبيعية ، فيرتد حقدنا كالأنياب المسمومة إلى داخلنا فينهشنا نحن ويقوضنا .. » يكون بذلك قد فرز في عبارته محتواه الفكري المرموز إليه . ولقد جنح الكاتب إلى الأسلوب الخطابي ليحمل إمكانية التنبيه للوجود المبعثر للشخصية . فوجود عبده وجود على مستوى الوجود وليس وجودا عينيا بذاته ، فهو ابن العلاقات المتفسخة والمهترئة كما تكون الملابس الممزقة التي يرتديها ، وهو نتاج الصدأ الذي ألح على الوجود فأفقده طعمه وكينونته .. « .. حتى أمسكته فرقة من التي تبحث عن المرضى لتأخذهم عنوة ، إلى المستشفيات — تماما كفرق الشفخانات التي تأخذ الحيوانات المريضة بالقوة . » .

وفي مجموعة النداهة استطاع يوسف إدريس أن يرتفع بالمعالجة

الفنية التى بدأها بقصة « الآى آى » ، بحيث وجد إيصالا فنيا ذا مفتاح تحليلي دقيق يدلف إلى الاعماق برقة فنية واختلاجة وجدانية ، الأمر الذى أوقعه فى التكرار اللفظى ، واستهلاك الصور وتراكمها لمجرد فكرة ألحت عليه ، أو سلخة من موقف أعجبه ، كتصويره بشاعة الصرخة الصادرة من فتحية حين شاهدها حامد والأفندى يعتليها .
ولقد تنوعت الإيقاعات الفنية فى مجموعة النداهة ، بحيث تشبه إيقاعات الملحمة ، فالقدرية ، والانتظار لنبوءة تترى كل حين يفقد الذات جسارة التحدى ومسئولية الاختيار ، والتوقع فى حالة من الاستسلام ، والمعايشة على الوهم يجعل من الوهم الوجود والحياة « مسحوق الهمس » . بحيث لو دعت الذات قليلا ، وحاولت الاستشفاف والتأكد لافتقد هذا الوهم طعمه فينسحب على الذات ، فتفقد طعم الوجود ذاته لارتباط الوجود وتجسيده فى هذه الحالة بالوهم . والإلحاح على تأكيد مستوى القلق النفسى المدمر فى لحظة الاختيار الإرادى « النداهة » يشل فعالية الاختيار . ومعزوفة بدء الحياة من مرقد الموت « العملية الكبرى » هى المقابل للسلوك السلبى المحتم من النكوص النفسى الكامن فى الأعماق « دستورك يا سيدة » .

والنداهة نموذج طيب على هذا التناول ، بتحليليتها وتعبيريتها المشفة . وحين أتت فتحية من الريف مع زوجها لتعيش معه تحت بير السلم أمام مدخل العمارة ، سيطرت فكرة الفعل عليها لدرجة الفناء فيها ، فتحولت الفكرة إلى حالة ما من النبوءة القريبة من الكشف الصوتى يظل « ينده » لها ، كما « تنده » النداهة فى الحكاية الشعبية .

« الفكرة تطاردها والهاتف يهتف بها . » « وإنما من داخل نفسها ذاتها كان يوسوس ويهتف » . وهذا الكشف الكامن فى الأعماق يؤرقها « أتكون شيخة ؟ » .

ولقد عرت فتحية الغشاء الخارجى للمدينة ، وتفهمت بعمق كل ما لطخ وجهها كما تلطخ النسوة وجوههن بالمساحيق . « .. هى مصر العظيمة فى نظرها ، والشر فى كل مكان » . « وإذا كان الشر والوحل والقبح فى القاع .. فالنجاة فى العوم .. » وهكذا ينبىء يوسف إدريس بالنهاية المحتملة للشخصية ، إذ يوحى بإمكانية الحل للأزمة وبتصور ما يمكن أن يحدث ، فيقطع جانب الاستمتاع بتوقع النهاية وهو عيب فنى — فى نظرى — وقع فيه الكاتب لجريه وراء سيولة العبارة واقتناص الصور . وحين رسم الكاتب الأفندى رمزا للذئاب المسعورة ظاهرا وباطنا ، أسقط مقدمة مسرحيته الرائعة الفرافير ، الأمر الذى يجعلنا نحس أن هذا الوصف وهذا التسجيل التبريرى من زوائد القصة . فقياس الشر ، وتوقع الوقوع فيه ، وتحقيق الهاتف ، لا يكون بهذا المقابل .

ولقد أجاد الكاتب نوعية الاسترجاع المستولدة من عضوية البناء الفنى ومن كلية النظرة وشمولها ، بحيث خدم الاسترجاع القصة وكيف مواقفها ووضح شخصياتها ، ثم كانت عملية السقوط ، وإصرار حامد — غير المتوقع — أن يهجر مصر « .. وفى أول قطار قطع لهم حامد التذاكر ، لكنه عاد لبلدتهم وحده . فقد غافلته فتحية فى ازدحام القادمين والراحلين فى باب الحديد وهربت . عادت إلى مصر بإرادتها هذه المرة . وليس أبدا تلبية لهتاف هاتف أو نـداء

نداهة . » .

إن إرادة فتحية قد رسمت لها الطريق . ففتحية فقدت بكارتها البشرية فى مدينة الحلم فكان الحلم هو المأساة ، ثم أحست أن وجودها فى هذا الحشد الهائل من التراكمات غير السوية ، والتناقضات الحادة التى ينضح بها قاع المدينة . وهنا كان الاختيار الإرادى النابع من المعاناة الحادة ومن التشابك الوجودى .

ولقد وجدنا فى « النداهة » ، حلولا جديدة للشخصية ، فبدلا من الأنماط المسحوقة كان الداخل الذى يمور تحت قهر العصر ، والذى يبرز التكوينات الحادة للشخصية فيطبع القصص بالحكاية والتحليل النفسى .

والملاحظة الأخيرة ، أن « النداهة » حافلة بتوابل الجنس . وهو فى معالجته له لا يجرى وراء الإثارة لذاتها ، وإنما هو وسيلة لبسط رؤية تؤرقه فى النظر إلى الأشياء . فهو موضوع لا يمكن تجاهله ، بل هو المفتاح السرى للدخول إلى عالم مركب ملىء بالعقد ، ومتخم بالإحباطات . فهو ظاهرة بيولوجية مرتبطة بسائر المظاهر المعاشة ، إن لم تعل عليها . ومن هنا فقد وجدنا هذه النظرة تبعده عن الابتذال برغم الجرأة البريئة من الإثارة أو الشعور بالاثم . إن الإدراكات العقلية الطارئة ، أو المكبوتة ، وغير المصحوبة بمشاعر اللذة الوقتية الفاقدة طعم الاتصال والمعانية لمرارة الانفصام ، تثير المشاعر الجمالية للعمل الفنى ، حيث الصدق وطهارة الرؤية .

والكاتب حين يحاول تعرية عقد الجنس ، حاول تحطيم بعض

جوانب الشكل الفنى مستفيدا بالتطور الذى طرأ على القصة القصيرة من حيث الاستغراق ، واليقظة الحالمة ، وتيار الشعور ، وتناقـل الصور ، وتداخلها ، وذلك كله كبعد من أبعاد الحكاية ، ومعلم من معالم الشخصية ، وكمحاولة لتوضيح ما يربط الجنسين فى مجالات الحياة .

على أمين

فكرة !

هل يمكن أن تدور عجلة الدنيا بلا أسياد ؟

هل يستطيع العبيد أن يصبحوا أسيادا ، ويتخلصوا من سيطـرة الأسياد على حياتهم ؟

إن الدكتور يوسف إدريس يفاجىء الجمهور فى نهاية مسرحية « الفرافير » بأن الدنيا لا يمكن أن تدور بلا أسياد ، وأن « نظـام الطبقات » لا يمكن الخلاص منه ولا حتى فى الآخرة ! فهو فى نهاية روايته يرفع السيد والعبد إلى السماء ويفاجأ العبد بقوة إلهية تضطره أن يدور دائما حول سيده الذى تصور أنه يمكن الخلاص من سيادته !

ورغم هذا الدش البارد ، فإن الجمهور لم يضرب المؤلف الذى صدم أحلامه وأمانيه !.. لقد وقف هذا الجمهور الذى ثار على نظام الطبقات يهتف للمؤلف ، ويصفق له !

فقد استطاع المؤلف أن يسحر الجمهور بتعبيراته اللاذعـة ، وسخريته القاتلة .. وينسيه الختام الخطير الذى وضعه لمسرحيته .

وإذا كان النقاد قد هاجموا المؤلف على النهاية التى اختارهـا لروايته ، واتهموه بأنه داس على مبادئه الاشتراكية ليحقق انتصارا مسرحيا ، فإننى أعتقد أن يوسف إدريس لا يقصد بهذه المسرحية أن

يعلن أنه لا يمكن الخلاص من طبقة الأسياد .. وإنما يقصد أن يثير عقول الناس ليبحثوا عن طريقة جديدة يتخلصون بها من أسيادهم !..

فإن مسرحية يوسف إدريس لا تنتهي بنزول الستار !.. إنها تعيش فى ذاكرة الجمهور بعد خروجه من المسرح ، وتدور فى رأسه ، وتخلق عددا ضخما من علامات التعجب والاستفهام ، وتطالبه بأن يجد حلا لها !

لقد حلق المؤلف فى بعض أجزاء الحوار حتى وصل إلى مستوى عالمى ، ولكنه نزل إلى الأرض فى بعض الأجزاء الأخرى .. ولو كنت مكانه لأعدت كتابة هذه المسرحية من جديد حتى تعيش فى تاريخ المسرح الحديث . واستطاع المخرج الشاب كرم مطاوع أن يحول الطوب الذى رماه المؤلف على كل طبقات المجتمع وكل أحلامه ، إلى مسرحية مثيرة تخطف أنظار المتفرج وتسيطر على كل حواسه .

وأبدع عبد السلام محمد فى تمثيل دور « العبد » ، فى استسلامه ، وفى ثورته ، وفى دموعه وضحكاته . ولمع توفيق الدقن فى دور السيد .. حول ثقل دم الأسياد إلى خفة دم !.. واستطاع عبد الرحمن أبو زهره فى دور المرحوم أن يحول جنازته إلى فصل من فصول روايات نجيب الريحانى !.. واستطاعت « سهير البابلى » أن تحول دورها الصغير إلى دور بطلة !

إن هذه المسرحية حولت « الفرفور » يوسف إدريس إلى « سيد » بين المؤلفين المسرحيين !

محمد عنانى

الفرافير .. بين التجريد والرمز

إن التجربة التى قدمها المسرح القومى على مسرح الجمهورية — الفرافير للدكتور يوسف إدريس ومن إخراج الأستاذ كرم مطاوع ، تجربة مسرحية جديدة ..

فالمؤلف يحاول لأول مرة أن يقدم دراما فكرية مجردة لا تعتمد على بناء الشخصية أو على إثارة المشاعر .. وتبتعد عن مسرح العبث — وعن المسرح الانطباعى الشعرى — وعن مسرح المناقشة التى ترتدى ثوب الدراما مثل مسرح شو .

إن أول ما يواجهنا فى هذه المسرحية هو المفارقة المبدئية التى ترتدى ثوب القضية .. وهى قضية واضحة .. فإن « مؤلف » مسرحية « الحياة » قد يكون القدر أو الطبيعة .. الخ قد خلق فيها نظاما ينقسم الناس فيه إلى سيد ومسود .. وهو يترك هذه المسرحية التى كتبها لأنه مشغول بأشياء أخرى .. ويختفى .. ويترك الإنسان للمفارقة التى خلقه عليها .. فالطبيعة البشرية .. طبيعة الإنسان كإنسان .. خلقت له كرامة وحساسية تأبى عليه أن يحس بأنه مسود .. أو بأن هناك شخصا ذا سلطان عليه .. ومع ذلك فإن الطبيعة أيضا .. طبيعة النظام الاجتماعى الذى يقضى بمعيشة الإنسان فى جماعات ويعمل فى

تعاون .. تقضى بأن يكون هناك سيد ينظم العمل ويشرف عليه .. وفرافير تؤديه وتسمع كلامه وتطيع ..

والمفارقة قائمة منذ أول لحظة .. لأن المؤلف نفسه سيد .. وهو الذى قضى بهذا الوضع ، وتركه وخرج ، ويظل الأشخاص ملتزمين به حتى يثوروا على « النص » .. ثم يبدأوا فى « تأليف » مسرحيتهم الخاصة بهم .. والتى يحاولون فيها حل المفارقة .. والوصول إلى وضع يرضى البشر .

وحتى يهيىء الدكتور يوسف إدريس هذا الجو الجديد لمسرحيته ، كسر تقاليد المسرح المتوارثة .. وأزال الحائط الذى يفصل النظارة عن الممثلين .. وانتقل بما يحدث على المسرح إلى داخل الصالة .. ولكن كيف ؟

إنه يبدأ بهذه القضية الواضحة بعد أن يقدم المؤلف الموقف إلى الجمهور .. ثم يبدأ فى خلق ألفة فكرية .. بأن يشرك النظارة فى التفكير مع الممثلين .. عن طريق التعليق على أنواع الأعمال التى يؤديها البشر .. وعن طريق الأقوال اللاذعة الساخرة عن مهن الناس وطبيعتهم .. ويزيل جو الشخصيات المحددة التى تلعب أدوارها المرسومة لها .. إلخ .

وهكذا يخلق جو التجريد المطلوب ..

وإذا كان التجريد هو الساحة التى ينتهى إليها الرمز فى كل عمل فنى .. فإن التجريد هنا هو الذى يبدأ بإعدادنا للحدث الرمزى .. والحدث هنا لا يعتمد على تقديم الشخصية الإنسانية بمفهومها التقليدى بطبيعة الحال .. بل على تقديم رمز للإنسان وحسب — ورمز

لكل علاقاته فى الحياة وبعد الحياة .. أى بلا حدود للزمان أو المكان .. ومن ثم كان من أهم عناصر الدراما هنا الاعتماد على العلاقات الجمالية التشكيلية من تقابل وتضاد وتوافق وتناسب .

وتبدأ تنويعات الفكرة فى الالتقاء حين يغيب « مؤلف » مسرحية « الحياة » ويترك الشخصيات لمصيرها .. فهنا نرى كيف تتقلب الفكرة على كل الوجوه .. وكيف تتخذ كل الصور الممكنة لها .. وكيف تشرك المتفرج إيجابيا فى إعمال ذهنه مع هذه التنويعات ، التى تبدأ بالزواج .. أو بالتزويج — وهى أول تجربة فكرية تمر بها قضية السيد والفرفور .. السيد الذى يرفض التفكير حتى فى صورة الزواج ، والزوجة والفرفور الذى يقوم عنه بهذا العمل فكرا وتطبيقا ..

والنتيجة الأولى لهذه التنويعة هى قبول الاثنين .. فكرة التحول .. أو التنازل عن الموقف الذى قدره لهما « المؤلف » الذى يرن صوته كالقدر من أعلى مكان فى خلفية المسرح .. والتجارب التى تتلو ذلك تشكل التحول وتقلبه على كل الوجوه .. وخاصة أن السيد والفرفور يقفان على حافة الحياة .. عند القبور يحفرانها لأجيال البشرية التى قبلت هذا الوضع وانتهت دون مناقشة له .. إيجابية أو سلبية ..

والأحداث الرمزية التى تتوالى منذ أول المسرحية إلى آخرها ، وتؤكد الصورة السلبية الباهتة للسيد — الذى هو سيد دون أسباب . وبصورة تعسفية تثير خيال الجمهور .. وتدفعه رغما عنه إل التفكير .. أن السيد متعسف أيضا فى أوامره .. لأنها ليست مبنية على تفكير . فهو يقترح بناء القبور بالطول لا بالعرض .. ثم يقترح بناءها فوق الأرض لا تحتها .. دون أسباب .. وهو رمز ومسئول عن كل قتلة

التاريخ .. القواد الذين حاربوا وقتلوا دون أسباب .. وهو رغم عجزه عن أداء أى شىء ، قادر على القتل .. العمل الوحيد الذى يستطيع أداءه .. وهو لا يناله قانون رغم جرائمه .. ولا ينال من مكانته شىء .. فهو لا يزال السيد .. ولا يزال الفرفور مسودا .

ومع تقلب التنويعات والتشكيلات وتأزم الموقف بلا حل حاسم .. واستعصاء إيجاد حل فى الحياة .. واستحالة الانتهاء إلى حل للمفارقة والإنسان حى .. يقرر الأبطال الانتحار .. ولكن الانتحار ينقلهما إلى دنيا الطبيعة الجامدة .. إلى دنيا الذرات والكواكب وقوانين الحركة الميكانيكية .. فهما من الآن وصاعدا لم يعودا ينتميان إلى دنيا البشر بعلاقاتها العاطفية والفكرية .. وإنما إلى قوانين الأجسام الميتة ، التى تتحكم فى سير الإلكترونات حول بروتون الذرة .. وسير الكواكب حول النجم المركزى .

وقد اعتمد المخرج على أكثر من لون واحدس اتجاهات الإخراج فى المسرحية .. فلم يلتزم بمدرسة بعينها .. وإنما استغل كل مصدر يمكنه من تجسيد هذه الدراما الفكرية المجردة .. فأزال الحد الفاصل بين الممثلين والجمهور حركيا .. بأن جعل الحركة ممتدة بين الصالة والمسرح .. وأن جعل الديكور يتخطى خشبة المسرح التقليدية وينزل بمقدمة المسرح إلى مقدمة الصالة .. ثم أكد تليين الحركة وجعلها تساهم فى خلق جو التحرر من المسرح المغلق المحدد .. ومن ثم تحرر من المكان .. ومن اقتصار الحدث على مكان بعينه ومن ثم انتمائه إلى الأرض التى نعيش عليها بصورة عامة .

وقد أكد أيضا فكرة التحرر من الزمن بإلغاء الإضاءة الواقعية ..

وإلغاء الحدود بين الأمس واليوم .. فالزواج يتم وتنجب الزوجة أطفالا .. فى « لا وقت » ويكبر الأطفال بلا زمن أيضا .. ومن ثم نجد أنفسنا ننتقل فى الماضى والحاضر والمستقبل .. نعود إلى نابليون وموسولينى وهتلر .. ثم نقفز إلى دنيا الموت ونقابل الموتى ونحادثهم .. ثم نترك العالم الحى والميت كلية وننتقل إلى دنيا الطبيعة الجامدة .

كما جسد الأستاذ كرم مطاوع عالمية الشخصيات وتجريدها وعدم تحديد خصائصها النفسية.. بأن وحد ملابسهم جميعا .. وجعلهم يرتدون رداء البشر .. إذا جاز هذا التعبير — وحسب .. نحن لا نشهد مجتمعا إذن .. ولا نعرف أناسا بعينهم .. وإنما بشر .. بشر وحسب .

أما استخدام الكورس الذى يقترح الحلول التى توصل إليها البشر عبر الزمان الطويل ، وتقسيمه إلى رجال ونساء — تقف النساء إلى جانب الفرفور أولِ الأمر .. « فهن فرفورات هنا » ثم ينتقلن بعد تطور التنويعة الفكرية إلى جانب السيد والفرفور معا .. هذا الكورس يؤكد جو التجريد ويلغى صورة الشخصية المسرحية التقليدية .. ويعيش على خلق الجو الملائم لذوق النص الجديد .

ولا شك أن تشكيلات الحركة .. تلك التشكيلات التجريدية المنسقة ، ساهمت فى تحريك النص وتجسيد تنويعاتَ الفكرة .. تلك التشكيلات التى أخلص الممثلون فى إبرازها والمحافظة عليها إخلاصا منقطع المثيل .

والحقيقة أن الممثلين والكورس قد حافظوا ليس فقد على

تشكيلات الحركة ، وإنما على « تونات » الأداء المتجاوبة مع الحركة .. وكانوا يتجنبون أى افتعال أو ضجيج أو صراخ .. مما أكد جو التجريد المرسوم ، ومهد الخطوط الناعمة التى يسير فيها الحدث « الفكرى » الجديد .

وإذا كان المخرج هو المسئول عن رسم كل هذا الجو بدقائقه وتفصيلاته ، فإن إتقان الممثلين ومهارتهم الفائقة لا شك هى التى هيأت لما وضعه المخرج أن يتحقق .. فإلى جانب كبار الممثلين الذين تحكموا فى كل ما يقولون ويفعلون — مثل توفيق الدقن الذى كان يضبط مخرج كل لفظة ويقيس كل خطوة وكل حركة — وسهير البابلى التى تحكمت إلى أقصى حد فى لمسات الدور الدقيقة ، نجد ذلك الشاب الذى كان « مكوكا » أفنى نفسه فى أدائه — والذى لم يدع حرفا واحدا يفلت منه ، أو هزة يد تزيد عن اللازم رغم كثرة حركته التى يتطلبها الدور — وهو عبد السلام محمد .. الذى أثبت امتيازا يضعه فى ثقة بين كبار الممثلين ، وعبد الرحمن أبو زهرة الذى رغم رسوخ قدمه على المسرح ، استطاع أن يجسد عبث الموت والسخرية منه .. ويضمن لنفسه درجة جديدة يرتقيها بهذا الدور الصعب .

الأستاذ احمد عباس صالح

١

مدخل إلى مسرحية الفرافير

ليس للأدب فى عصرنا الحديث من عمل إلا البحث الفلسفى ، أو على الأصح الشك الفلسفى . فالتقدم الآلى والتكنيكى وصل لدرجة عالية ، كما أن الاشتراكية قد وضعت الحلول لمشكلة الحياة اليومية ، وأصبح الكتاب — سواء فى العالم الاشتراكى أو العالم الرأسمالى — يفكرون فى العالم وكأنه انتهى من المشكلة الاجتماعية ، أو على الأقل من مشكلة توزيع الثروة .

أصبحت قضية الاشتراكية رغم الأجهزة الدعائية فى العالم الرأسمالى قضية عالمية مسلما بها ، ولم يعد الكتاب اليساريون واليمينيون يفكرون فيها على المستوى القديم.. وكأن الجميع ينظرون للعالم فيما بعد الاشتراكية . والأجيال الجديدة من الكتاب الذين ظهروا فى أمريكا تأثرا بالساخطين فى إنجلترا واللاروائيين فى فرنسا ، وكتاب المسرح اللامعين بصفة خاصة من أمثال أونيسكو وبيكيت ودورينمات وغيرهم .. كل أولئك تجمعهم ميزة واحدة مشتركة وهى السخط على كل النظم ..

وقد عرفنا فى مصر صورا من تفكير بيكيت وأونيسكو ودورنيمات فى المسرحيات التى قدمت لهم هنا . ورأينا أن بيكيت يتخطى العلاقات الاجتماعية جميعا ليقف موقفا ميتافيزيقيا فى العلاقة بين الإنسان والله ، علاقة حيرة وتشاؤم وعجز .. ورأينا أونيسكو يحارب المذهبية والجماعية ، ثم يقف عاجزا أيضا عن أى حل إلا التسليم بالعجز إزاء عدة مشكلات تبدو له أزلية ، كالتفاهم بين البشر ، وكقبول فكرة الموت قبولا منطقيا . ورأينا دورينمات يعلن أنه بعد كل ما تم من تقدم ، يرى الإنسانية فى مفترق طرق ، فهى لا تستطيع أن تمضى فى التقدم إلى أبعد مما تقدمت ، لأن هناك حدا محدودا تقف عنده الطاقة الإنسانية فى الكشف والإدراك ، ولأن الغرائز البشرية ما زالت من القوة والتحكم بحيث تقف بالبشرية فى أحط مراكز التخلف الخلقى والسلوكى . ومن قبل قرأنا أعمال اسبورن وديسكر فوجدنا نغمة الكفر بكل شىء .. الفكر اليسارى والفكر اليمينى على السواء .

فالقلق المذهبى أو الأيديولوجى هو النغمة المشتركة فى الأعمال الفنية الحديثة . ولهذا تحول النشاط الأدبى فى أغلب صوره إلى التفكير الفلسفى متخطيا المشاكل الاجتماعية ، أو بادئا وواصلا إلى مشاكل ما فوق الطبيعة ..

هذه هى سمة العصر : على أن التفكير الفلسفى كان دائما هو حجر الزاوية فى المسرح العظيم منذ كتب كتاب اليونان القديمة حتى الآن .

وفيما عدا أعمال توفيق الحكيم ظهر لأول مرة خط جديد فى التأليف المسرحى المصرى ، بظهور مسرحية الفرافير ليوسف إدريس ، فقد كانت أغلب مسرحياتنا ، وهى كلها تقريبا كوميديات

نقدية تهكمية ، تقوم على المشاكل الاجتماعية السهلة التناول ، ولم يظهر الفكر الفلسفى الميتافيزيقى فى أى مسرحية أخرى بحيث بدا أن طابع المسرح المصرى الحديث هو مشاكل الحياة العادية دون أى « ظهارة » فلسفية . وإذا نظرنا إلى الأعمال المسرحية الكبيرة وجدنا أنها جميعا لا تخلو من هذه « الظهارة » بل وجدنا أنها تستمد عظمتها منها .

وحينما كتب سعد وهبه مسرحيته الأخيرة « كوبرى الناموس » وضع قدمه على أول السلم ، وأوشك أن يندفع بالمشكلة الاجتماعية فى عالم التفكير الفلسفى ، ولكنه سرعان ما تراجع وشغلته مشكلة التغيير السياسى « كفعل » أكثر منها كفلسفة ، ولذلك ظلت مسرحية « كوبرى الناموس » فى نطاق المسرحى المصرى التقليدى إلى حد كبير .

أما مسرحية « الفرافير » فقد انطلقت فى اندفاع ومن أول سطر إلى الفكر الفلسفى ، ولذلك كان كل شيء فيها تجريديا . ليس هناك إنسان بعينه ، أو شخصية بذاتها ، بل الإنسان المجرد كفرفور أو تابع وسيد ، والصراع بين الشخصيتين المجردتين ظهر من الوهلة الأولى . وسنجد التجريد فى كل شيء ابتداء من الشخصيات الثانوية حتى الشخصيات الأساسية .

وهذا التفكير المجرد شق الطريق إليه — فى الأدب المصرى — نجيب محفوظ منذ روايته « أولاد حارتنا » ، ثم تتابع فى مزج غريب بين الواقع والفكر المجرد حتى رواية « الطريق » .

والمعروف أن توفيق الحكيم هو رائد التفكير المجرد ، ولكن

أعماله جميعا لم تقم على أساس الفكرة الإلهية ، أو المشكلة الميتافيزيقية وإن قامت على أفكار كبيرة كمشكلة الزمن ومشكلة الحرية ، ومشكلة الصراع بين الفكر والمادة .

إذن فالمنحى الجديد ليوسف إدريس فى « الفرافير » هو نتيجة تطور طبيعى للأدب المصرى ، كما أنه جاء نتيجة لتفاعل وتأثر بالأدب المسرحى العالمى الحديث ..

على أن ليوسف إدريس نفسه خط تطور ، يكشف عن عمق تجربة الفرافير فى نفسه ، بل وعن عمق التفكير الميتافيزيقى فيها . فسنلاحظ فى قصصه القصيرة الأولى هذا الخط . سنجده فى قصة « الطابور » و « السمكة » وفى قصته الأخيرة « رجال وثيران » وفى ثنايا أغلب قصصه ، وفى قصة ومسرحية « جمهورية فرحات » .

فالمشكلة الاساسية لدى يوسف إدريس هى العلاقة الإنسانية فى جذرها الأول ، بين التابع والسيد ، بين الآمر والمأمور .

وتطورت المشكلة إلى النظام الكونى ، ومن أعماق يوسف إدريس المتشابكة والمضطرمة والمليئة بكثير من الغموض انطلقت مسرحية الفرافير ..

وحينما انطلقت تلك الثورة القلقة المكبوتة وجدت طريقها فى ذلك الشكل الجديد إلى حد كبير ، المحاولة التى بذلها من حيث الصنعة المسرحية البحث لكسر الحواجز بين المسرح والجمهور . بدأها من تقاليد السامر المصرى . والفرفور والسيد وهما اسمان لشخصيتين رئيسيتين فى المسرح الفولكلورى ، يعرفهما أهل الريف لتأدية مشاهد ضاحكة وساخرة من السادة ، مع شىء من مرارة وشقاء

الفرفور وحظه غير المتكافىء . إلا أن يوسف إدريس استفاد أيضا من المسرح العالمى ، ومن تلك المحاولات العديدة التى بذلها الكتاب الغربيون ليتخلصوا من تلك الحواجز والقواعد التقليدية التى تفصل بين الجمهور والمسرحية ، وهناك محاولات كثيرة فى هذا المجال بعضها تحول إلى مدرسة عالمية كمسرح بريخت مثلا .

والتجديد عموما لا يكون شيئا هابطا من أعلى ولا مبتوت الصلة بالتراث ، بل تكفى إضافة صغيرة إلى التراث ليكتسب العمل الفنى صفة التجديد ، وهو ما فعله يوسف إدريس فعلا .

على أن أهم ما يثير فى مسرحية « الفرافير » ليس هو الشكل المسرحى ، فهو على غرابته بالنسبة للجمهور المصرى لم يتصدر العناصر المثيرة للاهتمام فى المسرحية ، فالذى أثارها فعلا هو المضمون ، إن صح أن نفصل هذا الفصل التعسفى بين موضوع المسرحية وشكلها .

إن يوسف إدريس يبدأ فى مسرحيته عند بدء الخليقة ، منذ وضع « المؤلف » الأول عناصر الدراما البشرية ، ومنذ اختار الأدوار وخطط لها الحوادث الرئيسية ، وحين لم يكن للإنسان إلا أن يؤدى تلك الأدوار صاغرا ، وأن يلجأ إلى المؤلف ليجرى ما يشاء من التعديلات حين تضطرب الأمور أو تختل الرواية ، أو يتمرد أحد الأبطال على الدور المرسوم له .

وفى مرحلة من المراحل يترك المؤلف الرواية للأبطال يفعلون بها ما يشاءون ، يعدلون فى الأدوار ويغيرون فى النظام . وتنتهى هذه الحرية المفاجئة ، وهى حرية أشبه بحرية الوجوديين لأنها ظهرت كعبء ثقيل

ومسئولية خطيرة ومعاناة مبهظة لأقصى درجة ، تنتهى بالانتحار ..

على أن مشكلة الرواية لا تنتهى عند هذا الحد ، بل تتخطى الحياة الإنسانية إلى الحياة المادية ، إلى النظام المكون فى قوانينه المادية والطبيعية الصارمة . فالمشكلة التى لم تحل فى الحياة الإنسانية قائمة أيضا فى عالم الذرات ، الكون الكبير ، حيث التابع والمتبوع .

فهل يقصد يوسف إدريس إلى القول بأزلية تلك العلاقة ، أم هو يواجه الإنسان بصرامة التركيب الكونى ، وبالحرية التى أعطيت للإنسان ليتصرف كما يشاء ، ويحل معضلات الكون بالطريقة التى يراها ، وأن يتحول التمرد الإنسانى على النظم العادية على الأرض ، إلى النظام الكونى كله .

إن يوسف إدريس هنا يفعل ما فعله أونيسكو فى « قاتل بلا أجر » فمشكلة الموت إذ تتجسد عند أونيسكو تجسيدا مأساويا عنيفا ، تثير فى الإنسان إحساسا عنيفا بالاستشهاد بلا مغزى والبحث اللا مجدى عن الحل .

إن هذا التمرد الجديد هو الصيحة التى أطلقها يوسف إدريس بعد معايشة باطنية للنظم الحديثة، وإحساس مؤرق بالكرامة الإنسانية، وموقف الرفض مع العجز بإزاء قوانين الطبيعة والنظم البشرية بوجه عام.

أما ما مدى تقدير هذا الموقف ، والطريقة التى عبر بها يوسف إدريس عنه ، والرموز الكثيرة المبثوثة فى عمله الفنى ، وتجسيد المخرج والممثلين والفنيين له ، كل هذا لا تتسع له هذه المقدمة السريعة ، وسنحاول فى مقال قادم أن نبدأ مناقشة المسرحية مناقشة أكثر منهجية ، وأكثر تحديدا .

أحمد عباس صالح

٢

الفكرة التى تدعو لها مسرحية الفرافير

أثارت مسرحية الفرافير ضجة وجدلا من حيث مضمونها ، وانقسمت بعض الآراء حولها ، فهناك من يقول إن يوسف إدريس عاد إلى الصواب ومسح أخطاءه جميعا إذا قال إن وجود الفرافير والأسياد ، أو العبيد والسادة ضرورة اجتماعية ، بل ضرورة كونية ، لأن الله أرادها كذلك . ومعنى هذا أن يوسف إدريس استغفر عن آثامه الاشتراكية وتاب وأناب . وهناك فريق آخر هاجمه لأنه تنكر لأفكاره الاشتراكية ، إذ زعم أن وجود الأسياد والعبيد مشكلة لا حل لها حتى فى الاشتراكية ، بل إنها ضرورة كونية .

وعلى كل حال فالاختلاف حول تفسير الأعمال الفنية شيء قديم ، فهناك من يجعل شيكسبير تقدميا ، وهناك من يضعه فى مصاف الرجعيين . وما أكثر التفسيرات التى تطلق على الأعمال الفنية دون أن يكون لرأى منها غلبة على الآراء الأخرى ، ودون أن ينقص هذا الاختلاف من قيمة العمل الفنى .

والحق أن مسرحية « الفرافير » أثارت الفكر ، كما خلقت شعورا حادا بالأزمة لدى الجمهور بما لم تفعله مسرحية أخرى فى هذا الموسم ، ويخيل لى أن تفسير هذه المسرحية سيتضارب ويختلف

حتى يكف الناس عن البحث عن حل يكفل الكرامة الإنسانية ، فلا يملك إنسان أن يتسيد على إنسان وتصبح مشكلة المسرحية من مشكلات ما قبل التاريخ .

ولست أستطيع الزعم بأن التفسير الذى أفسر به المسرحية هو التفسير الحاسم أو الصحيح ، فهو ككل التفسيرات التى قيلت والتى ستقال يحتمل الصواب ويحتمل الخطأ ، ولا يستطيع أن يدين المسرحية أو يضعها فى موضعها الصحيح .

والمسرح الجديد عموما يخترع من الرموز والإيحاءات ما يحير النقد والنقاد قبل أن يحير الجمهور ، ومؤلفو المسرح الجديد فى الخارج يرفضون أن يعطوا أى تفسير لأعمالهم المسرحية ، وكأنهم يؤلفون ألغازا غرضها الأول أن تسلى الناس بإيقاعهم فى الحيرة والتخبط .

ولكن يوسف إدريس لم يفعل هذا ، بل حاول أن يرد على مهاجميه أو مفسرى عمله ، ويوضح رأيه ، ويفسر رموزه ، الأمر الذى لم يفعله مؤلف فى الخارج ، لأن النقد فى الخارج لا يقوم على الاتهام فى الرأى بقدر ما يقوم على قواعد الفن وأصوله .

وعندما بدأ تشيكوف يعرض مسرحياته تعرض لهجوم شديد ، من ناحية الفن ، ثم تعرض للهجوم بعد ذلك بفترة طويلة من حيث المضمون . وقال بعض النقاد إنه رجل غير ثورى لا يدعو دعوة إيجابية إلى الثورة فى مجتمع كل التصرفات فيه تدفع إلى الثورة ، وإلى المناداة بها .

إلا أن تشيكوف كان رجلا بارعا فى التأثير على جمهوره ، وكل

فنان حقيقى يكتشف أقوم الوسائل للتأثير على الجماهير واجتذابهم إلى صفة ، وحثهم على اعتناق آرائه والعمل بها .

والمسرح قبل تشيكوف كان واقعا تحت تأثير النقد الأرسطى والقواعد الأرسطية ، فالأعمال المسرحية الكبرى منذ شيكسبير حتى إبسن لم تحطم القواعد جميعا ، بل حطمتها فى جوانب شكلية منها ، كالوحدات الثلاث وموضوع التراجيديا وأشخاصها ، ولكنها لم تحطمها فى طريقة تأثيرها .

فالمعروف أن جوهر النظرية الأرسطية هو التنفيس .. أن تتعقد الأمور فى المسرحية حتى تصل لمرحلة النهاية ، فيأخذ كل إنسان جزاءه العادل ، وتتعادل الأمور ، ويتنفس الجمهور ارتياحا وكأنه أخرج من صدره كل التعقيدات الاجتماعية المكبوتة . فالمسرح هنا يلعب دور المحلل النفسانى بالنسبة للمجتمع ، يحلل عقده وينفس عنها ، ويعيده إلى التوازن .

أما عند تشيكوف فقد تحول المسرح إلى شىء آخر ، إلى عامل استفزازى يستفز الجمهور ويثير قلقه ، ففى النطاق الأرسطى يدخل الجمهور قلقا ليخرج متوازنا . وفى مسرح تشيكوف يدخل الجمهور متوازنا أو على الأقل على شىء من التوازن النسبى ليخرج قلقا . والقلق الذى يولده مسرح تشيكوف أعنف وأشد تأثيرا من القلق الفكرى . إنه قلق روحى ، قلق من يحس بكل جوارحه بفساد الأوضاع ، وبمسئوليته عن هذا الفساد ، وبالتزامه الأخلاقى بأن يغير هذا الفساد .

وكانت طريقة تشيكوف فى إثارة هذا القلق هى تعرية الناس ، وكشفهم لأنفسهم بمنتهى الصدق والموضوعية . فالثائر الذى يعتقد

أنه أدى واجبه الاجتماعي بأن اعتنق الثورة ، وبأن راح يوسع المجتمع نقدا ، يرى نفسه على حقيقتها .. رجلا ضعيفا متخاذلا لا يفعل شيئا إيجابيا . والمستفيد من النظم القائمة يجد نفسه إنسانا مفرغا أنانيا خجلا أو ظالما .. إنها تعرية موضوعية للأشخاص ، من فرط صدقها تثير الإنسان وتنبه فيه الغريزة الطبية التي يتمتع بها كل إنسان وهي النزوع إلى الكمال .

من هنا كان تشيكوف أكثر ثورية من الذين يملأون مسرحياتهم خطبا . ولكنه كان يبدو للنظرة السطحية متشائما ، فالأشخاص الذين يرون الطريق الصحيح سلبيون وأنانيون ولا يعقلون شيئا إلا الثرثرة والضيق بكل شيء . ومعنى ذلك أنه متشائم وأنه لا يرى الحل . بينما الحقيقة أن تشيكوف كان يريد دفع هذه العناصر إلى الكمال ، إلى التخلص من العيوب الكامنة فيهم ليبدأوا بناء المجتمع بناء جديدا .

إثارة القلق والتأزم هنا كانت هي طريقة تشيكوف ، والانقباض الذي كان يشعر به جمهور تشيكوف ويصفونه بالتشاؤم هو في الواقع اكتشاف الجمهور أنه أقل من مستوى المرحلة التاريخية ، وأنه بحالته أعجز من أن يغير مجتمعه أو ينقله إلى الصورة الواجبة .

وإذا طبقنا هذا على مسرحية « الفرافير » سنجد أن النغمة الرئيسية في المسرحية هي التمرد ، وأن الإحساس النهائي الذي يترسب في نفس الجمهور هو عدم الرضا ، هو القلق ، هو المفاجأة بتلك النهاية المثيرة للحنق ، وهي أن نزوعنا للتساوي ، ونشداننا للكرامة دونه قوانين صارمة أشبه بالقوانين الكونية . إن انفعالا بائيأس يستولي على الإنسان ، ولكن في نفس الوقت يتولد انفعال بالتمرد والرفض .

وكلما بلغت المشكلة حدها الأقصى من التعقيد ، بلغ التمرد ذروته كالخطر القاتل الذى ينبه فى الجسم الإنسانى كل عناصر المقاومة .

وقد بلغ يوسف إدريس بمشكلة السيد والفرفور إلى حدها الأقصى بتلك الاستعارة المثيرة للحنق ، إن القاعدة فى الطبيعة أن الأخف فى الوزن يدور حول الأثقل وزنا .

إن التجارب فى حل مشكلة الكرامة والتحرر من التبعية تفشل واحدة إثر أخرى ، والمشكلة بعد ذلك ليست بالهينة . إنها حالة لها قوة القدر الغاشم ، إنها تستدعى كل الانتباه البشرى وكل قوى المقاومة .

والتمرد إزاء بعض الحقائق الكونية عرفته الأعمال الأدبية والمسرحية منها بوجه خاص . فمشكلة الموت تواجه من الأدب الحديث والقديم على السواء .

والتمرد أثر إزاء بعض الحقائق الكونية منذ الأزل .

وقد أمسك يوسف إدريس بمشكلة من هذا الطراز المستعصى ، فنحن حتى بعد التطبيق الاشتراكى سنظل محتاجين لقيام علاقة تنظيمية ليستمر العمل .. علاقة فيها رئيس ومرءوس ، إلا أننا فى ظل الاشتراكية نغير محتوى هذه العلاقة . ففى النظم الاستغلالية يعمل الناس لحساب شخص واحد ، يتوفر فيه معنى السيادة ويتوفر فيهم معنى العبودية . أما فى ظل الاشتراكية فالعلاقة موجودة ، ولكن محتواها غير موجود . العلاقة تتحول إلى علاقة تنظيمية ليس فيها سيادة وفرفورية ، بل علاقة عمل تهدف إلى الارتفاع بمستوى الجماعة .

على أن الحلم بمجتمع لا يقوم فيه حتى هذا النوع من العلاقة

التنظيمية ليس قاصرا على يوسف إدريس . فالمذاهب الفوضوية ، بل وتصورات بعض الشيوعيين فى المجتمعات الشيوعية أى ما بعد الاشتراكية تقوم على اختفاء الدولة ، وبالتالى اختفاء تلك العلاقات التنظيمية .

وكل ما يمكن أن يقال فى مسرحية يوسف إدريس أنها تدعو إلى التحرر المطلق من أى قيد ، لا أن يقال إنها تؤكد أزلية العلاقة بين السادة والفرافير .. لأن الأعمال الفنية لا تقاس بالمسطرة وبالمظاهر ، بل تقاس بالأثر الانفعالى والشحنة العاطفية التى تنميها وتركزها . ولا خلاف — فيما أعتقد — حول روح التمرد والقلق والبحث السائدة فى المسرحية ، ولا أعتقد أن النهاية التى أسدلت عليها الستار تسلم الإنسان إلى الراحة والقبول ، بل على العكس تثير الحنق والتمرد . وهذا هو غاية العته .. لأن الفن الصحيح يشحذ القوى ويثيرها ويدفع إلى التمرد والتغيير ، ولا يضع الحلول الجاهزة مفترضا أن الناس ستندفع من تلقاء نفسها لتغيير ظروفهم وفقا لما هو وارد فى المسرحية وحسب مواصفاتها !

أحمد عباس صالح :   ٣

الفلاح على المسرح

دخل يوسف إدريس المسرح بالمسرحية ذات الفصل الواحد ، كما دخل الأدب بالقصة القصيرة . قدم مسرحيتين .. جمهورية فرحات وملك القطن .. فدفع المسرح المصرى دفعة أخرى ..

وجمهورية فرحات إحدى قصص يوسف القصيرة ، وهى قصة صول بوليس مصرى استهلكه العمل فى أقسام البوليس أكثر من ثلاثين سنة ، ولمس من خلال حياته المضنية العيوب التى تنخر فى المجتمع المصرى .. كانت محاولاته لتحسين حياته فاشلة .. فكل الطرق مسدودة ، والنظام الذى يضيق الحياة ويخنق الرزق محكم يجعل كل محاولة للانطلاق عبثا أحمق . ولكن اليائس المضنى يجب أن يتنفس ، وليست هناك وسيلة إلا أحلام اليقظة .. إنه يحلم بجمهورية تقوم على العدل وتوفر السعادة لكل الناس .. وكان هذا الحلم موضوع قصة سينمائية ألفها الصول ..

وفكرة القصة رائعة ، وأداؤها كقصة أكثر روعة .. ولكنها لا تصلح للمسرح ، ولم يؤمن يوسف إدريس بهذا .. فماذا كانت النتيجة ؟

فقدت المسرحية أهم عنصر فيها وهو الصراع .. فأى مسرحية يجب أن تقوم على الصراع بين خطين أساسين .. كفكرة شريرة

وفكرة خيرة مثلا ، وأن يكون هذا الصراع متحركا يبدأ من نقطة ويتطور فى نمو عضوى حتى يتعقد لينفرج فى النهاية عن أى نتيجة ، سواء كانت بانتصار الخير أو الشر .. وكما يتطلب فى الصراع الحركة والاحتدام والتطور ، يتطلب فى الشخصيات الحركة والنمو .. فيجب أن نكتشف فى كل فصل سلوكا جديدا للأشخاص يكمل الصورة الحقيقية لها ، بل يجب أن يتوفر هذا فى كل جملة تنطق بها الشخصية .. وكلما كانت الشخصية معقدة كان دورها المسرحى أكثر تفاعلا واتفاقا مع أصول المسرح .. فأى إنسان لا يمضى فى حياته على خط مستقيم .. إنه نفسه يصطرع فى داخله ضد نوازعه وضميره ، وهو فى نفس الوقت يصارع ظروفه ، وفى هذه المعارك المتداخلة يغير خططه ويغير عقائده ، وبالتالى يطور شخصيته . ولكنه لا يفعل هذا فى عزلة عن الناس .. إنه يؤثر أيضا فيمن حوله كما يتأثر بهم ، أى يشترك أيضا فى تطوير شخصيات المحيطين به ..

من غير هذا لا يكون المسرح أصيلا .. فعلى الحيز الضيق لخشبة المسرح لا يمكن أن تشهد معركة حربية أو شجارا عنيفا .. أو أى حركة من الحركات الخارجية التى قد تعطى فى السينما بعض الإمتاع .. فكل إمتاع فى المسرح يتركز ــ على الرغم منا ــ فى الحوار .. هذا الحوار الذى يجب أن يتضمن كل شىء ..

ومن هنا تأتى صعوبة المسرح ، واختلافه كليا عن أى عمل أدبى آخر ..

وفى جمهورية فرحات لم نر صراعا بالمعنى المسرحى .. إن

فرحات يجلس على مكتب فى قسم البوليس ، ويدخل عليه بين الحين والآخر أفراد لا نعرف عنهم شيئا .. وبعد أن يتركونا نكون قد أدركنا فى لمحة سريعة جزءا من « أحداث » حياتهم .. شجار بين رجلين ، أو معركة بين جارتين .. حوادث من التى يشهدها قسم البوليس كل يوم . إنها حقا — مع اختلافها — تعطينا صورة عن المجتمع المصرى .. أبرزها الفقر الشديد الذى يؤدى بالناس إلى الجريمة لأبسط الأسباب . هذا الفقر يشترك فيه كل أشخاص الرواية ابتداء من المتهمين أو الشاكين إلى الصول نفسه الذى يقاوم الفقر ونتائجه بأحلام اليقظة .

وهكذا احتشدت الرواية بأشخاص من السلبيين أمام قوى غامضة هى قوى النظام .. وهى قوى غير ممثلة على المسرح ، نرى آثارها ولكن لا نرى أشخاصها ، أو حتى مصادرها المباشرة ، وإن كنا جميعا نعلم أسبابها .. غير أن هذا العلم لا ينتج الانفعال الذى يؤديه ظهور الخصمين وجها لوجه أمام أبصارنا ..

والعمود الفقرى لمسرحية جمهورية فرحات هو حلم اليقظة الذى يرويه الصول . والذى استغرقت روايته على المسرح أكثر من أربعين دقيقة من زمن الرواية الذى لا يزيد عن ساعة .. ولذلك بدت الرواية كما لو كانت « منولوجا » طويلا يؤديه ممثل واحد على المسرح هو الصول فرحات .. وعلى الجمهور والممثلين أن يسمعوا له معا . وكانت المشاهد القصيرة الصغيرة التى تقطع قصة الصول أو حلم يقظته بمثابة فترات الاستراحة تأخذ شكل الإثارة قبل أن يتطرق الملل

إلى الجمهور .. ولذلك اضطر الكاتب فى مسرحية من فصل واحد أن يقدم مشاهد — لم أحصها — ولكنى أعتقد أنها تزيد على العشرة .

ولهذا السبب أيضا كان هناك إسراف ملح فى تأكيد ما سبق تأكيده من أن المجتمع ممزق فقير يعانى شقاء ممرضا ..

ولولا المفارقات والنكت وإجادة الممثل الأول « فاخر فاخر » الذى كان يؤدى دوره بعد أن شيع والده إلى القبر صباح اليوم الذى افتتحت فيه الرواية .. لكان من الصعب أن تلقى نجاحا ..

* * *

وإذا كان عذر يوسف إدريس فى جمهورية فرحات أنه كان مقيدا إلى حد بعيد بموضوع قصته القصيرة .. فليس له عذر فى مسرحيته الثانية « ملك القطن » فقد كتب هذه الرواية ابتداء للمسرح ..

ومن الإنصاف أن نقول إنه كان أكثر توفيقا فى ملك القطن من جمهورية فرحات .. وهذا دليل على أنه يستطيع أن يجيد الكتابة للمسرح لو تخلص من تأثير القصة .

وكان الأجدر أن أقصر الكلام على هذه المسرحية الناجحة . لأن فيها من التكامل المسرحى ما لم يتح لجمهورية فرحات لولا أنى أردت أن أنبه إلى خطورة الالتجاء إلى موضوع لا تتوفر فيه العناصر المسرحية .

فملك القطن فيها الصراع وجها لوجه بين مالك الأرض والفلاح الأجير ، غير أن الحركة المسرحية لا تنمو فيها أيضا .. وكما قال مخرج الرواية « نبيل الألفى » كانت أشبه بحالة أو صورة من صور

الصراع بين الفلاح والمالك .. وهذه الطريقة تفرض نوعا من الجمود على الموضوع والأشخاص ..

فالموضوع هو هو من أول الرواية إلى النهاية ، والأشخاص لا تتغير ملامحهم منذ أن يظهروا على المسرح إلى النهاية أيضا .. وبهذا أصبحت الرواية أشبه بالتفسير أو الشرح لحالة من حالات المجتمع المصرى ، ولكنه تفسير بارع ذكى مليء بالإيحاء والإثارة بلا أى افتعال .

وأعتقد أن المسرح المصرى قدم بهذه الرواية أول شخصيات صادقة للفلاحين المصريين .. ويبدو أن يوسف إدريس سيكون أبرع كاتب فى مصر يتناول مشاكل الفلاحين ..

ويوسف يتعثر فى الكتابة للمسرح — وهذا شىء طبيعى فى أول محاولة — فقد حشد المسرح بشخصيات كثيرة لم يكن لها من وظيفة إلا الظلال لتأكيد الصورة .. وهذا الإلحاح يغلب على يوسف حتى فى قصصه فهو يحب دائما أن يوضح الواضح ..

ولهذا كان فى الرواية أكثر من قصة جانبية كقصة ابن الفلاح الذى يعشق ابنة المالك وهى قصة لم تتم فى المسرحية .. وقصة الابن الأصغر للفلاح الذى لم ترسم لها خطوط تشير إلى مستقبلها .. بل إنه لم يوصل موضوع القطن إلى قمته حيث المضارب الكبير الذى يتحكم فعلا فى القطن المصرى ، مع أنه أوحى لنا بتدرج من هذا القبيل توقعنا أن نصل إلى قمته ..

ولكن ملك القطن كانت من أعظم المسرحيات الحديثة تكاملا فى

عناصرها الثلاثة . التأليف والإخراج والتمثيل .. وكانت أول خطوة في القضاء على الحبكة المفتعلة والخطب المسرحية والشخصيات المهوشة التي عاشها مسرحنا فترة طويلة .

إن يوسف إدريس يشيع الأمل ويملأ النفس لأنه يضع وزميله نعمان عاشور حجر الأساس لمسرح مصرى أصيل ، يتجاوب مع التطور الاجتماعى الذى نجتازه الآن .. وهو مسرح عظيم سيكون علامة مشرقة لحضارة مصرية عظيمة تماشى أعظم الحضارات ..

(يوسف إدريس)

سامى داود

الإليكترونات .. والفرافير

لا بد أن تثير مسرحية « الفرافير » للدكتور يوسف إدريس ، كثيرا من الجدل .. وأن يتحمس البعض لها إلى أقصى درجات الحماس ، وأن يضيق البعض بها أشد الضيق .. وهذا شأن كل عمل فنى يمتاز بالجدة والجرأة .. وكل عمل فكرى يناقش قضايا حية تثير الجدل والمعارك والخصومات ..

و « الفرافير » اسم أطلقه المؤلف على أفراد الطبقة العاملـة .. الشغيلة الذين يعملون ويأكلون خبزهم بعرق الجبين ..

ومن هذا الاسم يمكن أن يفطن القارىء إلى أن المؤلف يريد أن يناقش العلاقة الاجتماعية بين هؤلاء الفرافير وبين أفراد الطبقة الأخرى ، طبقة السادة التى اعتادت دائما أن تسود الفرافير ..

هذه العلاقة هل هى علاقة أبدية ... هل من سبيل إلى فصمها ؟.. هل يستطيع الفرفور أن يعيش بغير سيد ؟.. وهل يستطيع السيد أن يعيش بغير فرفور !

وإذا كان لا بد من فصم هذه العلاقة .. فكيف تفصم ؟..

هل تفصم بإرادة أحد الطرفين .. بإرادة الفرفور مثلا .. أو على التحديد ؟!

أم تفصم بالاتفاق بينهما .. بين الفرفور وسيده ؟..

وإذا انفصمت هذه العلاقة .. فهل يمكن أن تحل محلها علاقة أخرى .. أن يتساوى الفرفور والسيد .. مثلا ؟!

أو أن يحل أحدهما محل الآخر .. يصبح الفرفور سيدا ، والسيد فرفورا ؟!

وما الفرق بين هذه العلاقة الجديدة .. وهى أيضا علاقة فرفور بسيد .. كالعلاقة الأولى تماما ؟..

وما المقياس الذى على أساسه أصبح السيد سيدا ، والفرفور فرفورا ؟ أهكذا خلقهما الله ؟

أم أن السيد أصبح سيدا لمزايا معينة استطاع أن يحرزها ؟.. أم أن الفرفور هو الذى سمح للسيد أن يصبح سيدا عليه ؟!

عشرات من الأسئلة « المنطقية » .. أو الاحتمالات يمكن أن تثار .. وعشرات من الأجوبة أيضا يمكن أن تكون ردا لكل سؤال .. فالفرفور ساخط على وضعه .. يريد أن يغير هذه العلاقة بغيرها .. يرى أنها ليست علاقة .. وأن من الممكن تغييرها .. ومجتهد فى هذا السبيل . يثور ، ويناقش ، ويجادل ، ويساوم ، ويجرب ، ويدفع بسيده إلى التجربة ..

إنه يريد حلا .. ويبدو أنه ليس وحده الذى يريد الحل .. فالمؤلف يرى أن جميع الفرافير تريد هذا الحل وتجهد نفسها فى البحث عنه ..

وهكذا يلقى المؤلف بالفرفور والسيد فى صميم المشكلة السياسية والاجتماعية التى تشغل بال العالم ، ويوقفه بين مفترقات طرق كثيرة .. بل هو يجتاز به قبل ذلك عصورا كثيرة أيضا .. ربما ليتابع هذه العلاقة فى صورها التاريخية المختلفة ، قبل أن يقف بباب العصر

الحديث ، وقبل أن يجوس بقدميه بين الطرق حتى يصل إلى موقفه الأخير ، فى مفترق الطرق .. لا يجد الحل فى طريق منها ..

هذا هو الموضوع وهذه خطورته ، أو مدى حساسيته ، وما يربط بينه وبين الفلسفات والمذاهب السياسية والاجتماعية المختلفة ..

والموضوع على هذا الوجه موضوع جديد على مسرحنا .. فحتى الآن لم يناقش مسرحنا أفكارا مجردة إلا فى لمسات بسيطة من أعمال مؤلفينا ، كانت تجىء منهم على هوامش الموضوع أو فى أجزاء من الحوار ..

والواقع أن المؤلف رغم وضوح اتجاهه منذ اللحظة الأولى إلى مناقشة هذه القضايا .. فقد اجتاز إلى هذه المناقشة مرحلة لعلها عنده مرحلة تمهيدية ، ولكنها استغرقت فصلا كاملا من مسرحيته ذات الفصلين ، إذا اعتبرنا الصورة التى ظهرت بها على المسرح .. ذلك أن المخرج قد أحدث تعديلات فى النسخة الأصلية ، التى أتاح لى المؤلف — مشكورا — فرصة قراءتها ، والتى أرجىء مقارنتها بالصورة المعروضة إلى فرصة أخرى ، ربما تقتضيها الظروف ..

المهم .. أن الفصل الأول ، أى نصف المسرحية تماما ، وهو الذى أعتبره تمهيداً للمناقشة الفكرية المجردة التى استغرقت الفصل الثانى كله، قد سلك فيه المؤلف المسلك الواقعى حتى ليبدو هذا العمل أمام المشاهد وكأنه عملان ، وإن ربطت بينهما وحدة الموضوع ..

وهكذا يمكن أن نتحدث عن عمل المؤلف فى ثلاثة خطوط رئيسية ..

الخط الأول .. خاص بالقالب المسرحى الجديد الذى صب فيه

المؤلف أحداثه وحواره ..

وقد مضى المؤلف فيه بنجاح لا حد له ، وهو يلغى الحواجز الفاصلة بين خشبة المسرح وصالته ويعتبرهما معا وحدة واحدة يشترك فى ملكيتها الممثلون والمشاهدون ..

تجربة جديدة وجريئة .. إن دلت على أن المؤلف ، قد تابع فى قراءاته معظم المحاولات الثورية فى المسرح العالمى المعاصر .. فهى تدل أيضا على أنه تابعها بوعى الدارس الناقد الذى يحسن الاختيار ، ويستطيع هضم التجربة ومزجها بعصاراته الذهنية ليخرج منها بما يعبر عنه ، وما يمكن أن ينسب بكامله إليه ..

أما الخط الثانى فهو الخط الواقعى الذى اختاره لفصله الأول . فرغم الإطار الرمزى الذى يجرى فيه هذا الفصل فالحوار يشير إلى واقع معاصر .. يشير إليه ناقدا وساخرا ، وإن كنت لا أستطيع القول بأنه يشير إليه مقوما . النقد والسخرية تغلب على كل إشارات المؤلف ، وهو يقلب بين يديه فئات المجتمع المختلفة ، بين مثقفين وعمال وأصحاب أعمال .. ثم لا يرى فيها إلا ما يثير السخرية اللاذعة .. فهو يتسقط لكل فئة سقطات أفراد من أفرادها .. ثم لا يستطيع كبح جماح قلمه ، فيأخذ الفئة بسقطة الفرد .. أو الأفراد ..

هذا النوع من النقد ، وإن كان يلهب حماس الجماهير فالأمر فيه يختلف أمام القارىء أو المشاهد الذى يرى المسرحية مرة أخرى ، بعد أن تفقد هذه الإشارات عنده عنصر المفاجأة ..

حينئذ يرى أن المؤلف قد عمم أحكامه حين لا يصح ولا ينبغى التعميم .. أى أنه نظر نظرة ناقدة ولكنها غير عادلة ..

وقد مررت شخصيا بهذه التجربة .. خرجت من الفصل الأول وحماسى متزايد للمؤلف .. للنقد الجرىء أو الصريح الذى أقدم عليه .. ولكنى عندما خلوت إلى نفسى ، وارتدت إلى عقلية الفرد بعيدا عن سيطرة الجماعة .. رأيت ميزان العدل والتقويم يهتز فى يد المؤلف ، وهو يصدر أحكاما عامة على أفراد لا يمكن أن يكونوا متجانسين ..

لقد كان « الفرفور » قد أقنع سيده بأن يختار له عملا يقوم به .. ثم أخذ يستعرض أمامه جميع الأعمال المعروفة .. من الطبيب والقاضى ، إلى العامل اليدوى ، إلى كمسارى الترام . ومرت الأعمال جميعا .. والفئات التى تقوم بها من أفراد المجتمع أمام المشاهدين فى سرعة رهيبة .. لتسقط كل فئة منها فى أخطاء أفراد من أفرادها تشيعها إلى الهاوية ضحكات ساخرة من المشاهدين والممثلين ..

الغريب .. أن السيد اختار بعد كل هذه التصفية الرهيبة أن يكون لحادا .. يدفن الموتى ..

لماذا ؟!

ألأن الموتى لن يخرجوا عن أفراد هذه الفئات جميعا ؟..

وهل هذا حكم جديد أصدره المؤلف على الجميع ، فى صورة العمل الوحيد الذى أعفى أصحابه من السقطات ؟!

أستبعد هذا .. وخصوصا أن المؤلف لم يكد يضع المعول فى يد اللحاد ، حتى أسقطه السقطة الكبرى .. جعله يقتل .. ليدفن .. ليربح خمسين قرشا !

ثم جعل هذه السقطة نقطة البدء فى ثورة الفرفور على سيده .. وفى

القرار الذى اتخذه منفردا .. بالانفصال !..

لأمر ما رأى المؤلف أن يعيد الفرفور إلى سيده ، وأن يبدأ بذلك فصله الثانى .. الفصل الذى اختار فيه أسلوب الجدل المجرد ..

إن الصلة المكانية ، والزمانية ، تجمع بين الفرفور والسيد .. ولكن .. هل يجب أن تظل العلاقة بينهما هى نفس العلاقة .. سيد وفرفور ؟..

فى استعراض آخر مماثل لاستعراض الفئات فى الفصل الأول .. يستعرض الفرفور والسيد جميع الأنظمة والمذاهب .. يشيران إليها إشارات معظمها واضح وبعضها قد يحتمل أكثر من احتمال ..

والإشارات بارعة ، والنقد لاذع ومعتصر من التجارب والقرارات . والمصير واحد أيضا .. هو نفس مصير الفئات التى رأيناها تهوى فى الفصل الأول ..

ويسود الملل ..

ويسود الفرفور والسيد ..

لقد جربا كل نظام ، واستعرضا كل مذهب ، ولم يجد الفرفور الحل السعيد ..

إن السيد مصر على أن العلاقة بين السيد والفرفور علاقة أبدية ..

والفرفور مصر على أن يجد حلا ..

والحل ليس فى أى مذهب من المذاهب التى عثر عليها فوق سطح الأرض ..

فهل يجد الفرفور هذا الحل فى عالم آخر ؟.

بعد الموت مثلا ..

وماذا بعد الموت ؟..

السيد يؤكد أن الموت يحلل الفرفور إلى ذرات .. وفى الذرة سيظل الفرفور فرفورا والسيد سيدا ..

إن العلاقة هنا يحددها وزن الفرفور ووزن السيد ..

فالسيد هو البروتون الذى يزن ما يقرب من ألف وخمسمائة من الإليكترونات .

والإليكترونات .. هذه الأجسام الخفيفة الهزيلة ، لا تملك بحكم القوانين الطبيعية إلا أن تظل فى حركة مستديمة تدور فيها حول البروتون ..

إلى متى ؟

إلى الأبد !

لا حل إذن .. إن الفرفور يدور حول السيد كما يدور الإليكترون حول البروتون فى الذرة .. يدور ويدور ويدور .. وسيظل يدور إلى الأبد . وهو يفطن إلى هذا المصير فيرتعد فى دورانه .. ويصرخ ويستغيث يطلب من البشرية أن تجد له حلا .. وفرافير البشرية جميعا تستغيث معه تطلب حلا .. والبروتون فى مكانه ثابت كالطود ..

الصراخ يعلو .. والدوران يسرع .. والستار ينسدل ..

لا .. لا ستار فى مسرحية يوسف إدريس .. ولكن الجماهير تصفق .. تصفق بحماس منقطع النظير .. وتدعو المؤلف ، وتدعو المخرج ، ويتبادل الجميع التحية .. وشيئا فشيئا .. ينصرفون ..

عقلية الجماعة مرة أخرى هى التى تحكم .. وهى التى تصفق ..

ولكن .. هل يصفق العقل أيضا لهذا المصير المحتوم ؟ لهذا القدر

الذى لا فكاك منه ؟

هناك خطأ ما .

فأين الخطأ .

قال لى صديق إن الإنسان قد فلق الذرة .. وبهذا لم يعد على الفرفور خوف !

ولكن .. هل عندما فلقنا الذرة حررنا الإليكترونات من الدوران حول بروتوناتها ؟

إن الذى يحدث عند فلق ذرة من ذرات اليورانيوم مثلا ، وهى التى تتكون من ٩٢ بروتونا متجمعة فى مركزها و ٩٢ إليكترونا تدور حولها ، هو أن الذرة تنقسم إلى قسمين :

قسم منهما هو ذرة الرصاص .. وهى ذرة تتكون من ٨٢ بروتونا و ٨٢ إليكترونا تدور حولها أيضا ..

أى أن هذا القسم لا ينجو فيه الإليكترون .. وبلغة الدكتور يوسف إدريس : الفرفور .. لا ينجو فيه الفرفور من الدوران حول البروتون .. أو السيد ..

أما القسم الثانى .. فعشرة جسيمات صغيرة .. متفرقة .. هى الإليكترونات الباقية .. وعشرة جسيمات أخرى صغيرة متفرقة هى البروتونات الباقية .. وهذه الأجسام العشرون تنطلق هائمة فى الجو .. محدثة ما يسمى بالإشعاعات الذرية .. الإشعاعات السامة ، التى تسقط على خلايانا الحية فتقتلها ..

أى أننا حتى مع افتراض فلق هذه الذرة التى تركناها على المسرح ، يدور فيها الفرفور حول سيده .. لن نحصل إلا على نوعين من

الفرافير ..

فرافير لن يتغير وضعها ، ستظل تدور حول سيد .. وهى الأغلبية ..

وفرافير ستحرر من الدوران حول سيدها .. وعندئذ تنقلب إلى أجسام هائمة شريرة سامة تقضى على الحياة والأحياء ..

ويا للهول ..

ليس الحل إذن فى فلق الذرة .. فلن نحصل من هذا على تحرير الفرافير .. ستظل أغلبيتها حبيسة ذرة جديدة تدور حول سيد .. وستهيم أقليتها سامة ضارة مهددة ..

ومع ذلك فلا بد من أن هناك خطأً ما ..

الخطأ — فى نظرى — هو أن التركيب الاجتماعى لا تحكمه قوانين الطبيعة .. وأن أفراد كل مجتمع من المجتمعات التى يعرضها هذا التشبيه المركب ليست مصغرات لمجتمعاتها .

إن المؤلف قد أخطأ حينما تصور إمكان تشبيه المجتمع الداخلى الذى تتكون منه خلايا الإنسان الفرد بالمجتمع الخارجى الذى يعيش الإنسان فى داخله كوحدة من وحداته ..

إن مجتمع الذرة ومجتمع الجزىء ومجتمع الخلايات .. تحكمه قوانين الطبيعة ..

أما مجتمع البشر فتحكمه قوانين أخرى .. قوانين وضعية يضعها الإنسان نفسه .. ويغيرها الإنسان نفسه ..

وإذا أدركنا هذه الحقيقة ، فمصير أفراد المجتمع الإنسانى ليس محتوما بما تفرضه قوانين الطبيعة على أفراد مجتمع الذرة ..

والحل الذى يريد الفرفور أن يبحث عنه ، لا يمكن أن يصل إليه بمساومات فردية مباشرة مع سيده .. إنه عندئذ يفرض على نفسه قانونا طبيعيا لا وجود له فى المجتمع البشرى ، وإن كان سائدا وحتميا وطبيعيا فى المجتمع الداخلى للذرة ..

وفى اللحظة التى نستبعد فيها هذا القانون الطبيعى من اعتبارنا ، ونحن نفكر فى مصير المجتمع البشرى وكيفية تنظيمه وتحديد العلاقات فيه .. فسنرى أن الرواية لن تنتهى فصولها عند النهاية التى أرادها لها المؤلف .. بل سنرى أن الفرفور ، لن ييأس من العثور على الحل فوق سطح الأرض ، ولن يلتمس هذا الحل فى الحياة الأخرى ..

قد يقف عند مفترق الطرق لحظة .. أو لحظات .. تطول فى حساب الزمن ، أو تقصر . ولكنه لا بد أن يجد طريقا ..

والطريق الذى ينقذ فرفورا فى شمال الكرة الأرضية من هذه العلاقة التى يرفضها ، قد يختلف عن الطريق الذى يهتدى إليه ويستحسنه فرفور فى جنوب الأرض .. أو عند خط الاستواء .. أو فى الشرق أو فى الغرب ..

لا توجد قوانين طبيعية تتحكم هنا ..

ولكن توجد اجتهادات العقل ، وخلاصات التجربة وظروف البيئة والحياة والأحياء ..

وكل تجربة لها تطوير ..

ونسميها — نحن مثلا — تجربة الصواب والخطأ ..

ونسميها كذلك طريق لا نهاية له ..

وعذرا إن كنت قد استعرت بعض ما لست أهلا لاستعماله من

سطحيات العلم الحديث ..

ولكن مناقشة « الدكتور » يوسف إدريس ذى العقلية العلمية والموهبة الأدبية ، أغرتنى بذلك .. ولعلى — إن كنت قد أخطأت — ألا أكون قد أسرفت فى الخطأ ..

وبعد ..

إن هذه المناقشة .. لا تنفى إعجابى الشديد بالجهد المتوفر الذى بذله يوسف إدريس ، والذى بلغ به هذا النجاح ، وارتاد به هذا الطريق الجديد فى التأليف المسرحى العربى .

بل إن هذا الجهد قد كان حتما جهدا ملهما للمخرج البارع كرم مطاوع ، الذى طالعتنا موهبته وثقافته لأول مرة .. وكان ملهما للفنانين المبدعين عبد السلام محمد وتوفيق الدقن ..

ولا مجال للحديث عن قدرات توفيق الدقن .. أما عبد السلام محمد فيكفيه فخرا أنه بهذا الدور انقلب من فرفور بين الممثلين .. إلى سيد .. سيد عظيم .. سيد ليس من نوع سيده فى رواية الفرافير ..

رشدى صالح

رواية حب .. وحياة

بطل هذه المسرحية فشل فى أن يعرف السر الذى يعطينا الرغبة فى الحياة ، لأنه عجز عن أن يعيش هذا الحب الكبير الذى نعرفه فيمن يصنع التاريخ ويمنح السعادة والمجد للناس ..

بحثا عن جنس جديد من الناس لا يكون قد تدهور كأبناء آدم الموجودين على ظهر الأرض ، يدور الدكتور يوسف إدريس فى روايته الجديدة « الجنس الثالث » . وقد شاهدت هذه الرواية فى المسرح القومى ، وكان الجمهور حاضرا على خلاف العادة .

ولست ألقى اللوم على الجمهور والنقاد عندما يهجرون مقاعدهم فى المسارح ويغيبون عنها ويتركونها تنعى من صنعها .

فعندما يعجز المسرح عن تقديم تلك المتعة العظيمة وهى الفن ، يكون من حق الناس أن يتركوه خاليا .. أو أن يناموا فى مقاعدهم كلما ارتفعت الستائر .

لكن الأمر يختلف بالنسبة لرواية يوسف إدريس ، فالمتفرجون كانوا مشاركين فى حضور العرض ، والنقاد كانوا يناقشون هذه الرواية ، ويختلفون حولها ، أو يختلفون معها .

وتلك فضيلة ..

وأما الرواية فتدور حول البحث عن الإنسان الفائق فى صفاته —

ولعلها توحى لنا بأنها تبحث أيضا عن نوع من الحياة يكون أكثر رقيا وإنسانية من حياتنا .

وتبدأ بالدكتور آدم — وهو عالم فى الثلاثين من عمره — شديد الذكاء ، يجرى تجاربه الهامة لاكتشاف المواد التى تثير الرغبة فى الحياة .

والدكتور آدم يستخدم أحدث الأجهزة العلمية ، ويعلن أنه يؤمن بالعلم إيمانه بالمقدسات .

وإلى جواره فتاة « عصرية تماما » فى العشرين من عمرها ، تساعده فى إجراء التجارب وقراءة الحسابات والبيانات التى تدلى بها الأجهزة العلمية .

وقد استطاع آدم أن يصل إلى معرفة المادة التى تبث فى الأحياء الرغبة فى الموت . وهو يريد أن يصل إلى اكتشاف مادة أعظم منها بكثير ..

إنه يريد أن يصل إلى تركيب المادة التى تستطيع أن تبعث فينا الرغبة فى الحياة .

وأثناء قراءته للبيانات العلمية ، يدوى نداء خفى يقول له :

— عندك ميعاد فى العتبة !

وينقاد آدم لهذا النداء الخفى ، كما لو كان إنسانا فاقد الإرادة منساقا تحت تأثير التنويم المغناطيسى .

ويترك المعمل والأجهزة العلمية ويذهب إلى المكان الموعود . ومن هناك تبدأ رحلة البحث عن هذا الجنس الجديد من الناس . وهى رحلة مغلفة بالخيال ، فسوف نفترض أنه ترك موقعه مدينة فاضلة ،

أقامها نوع فاضل من البشر .

لكن هذا النوع الفائق من الناس يوشك أن يندثر .

ولم يبق منه إلا « هى » .

وينبغى للدكتور آدم أن يتزوجها لكى تولد أجيال جديدة من الجنس الأكثر إنسانية ورقيا وحضارة .

غير أن الزواج من « هى » يحتاج إلى حب نادر عظيم .

إنه يفرض على الدكتور آدم أن يعيش ذلك الحب الكامل المطلق ، الذى نعرفه فيمن يصنع تاريخ الآخرين ويصنع لهم الحياة والسعادة والمجد .

والدكتور آدم ، برغم طموحه الشديد ، ليس صانع حياة ، ولا هو صانع تاريخ .

ويعجز العالم الشاب عن أن يحب . ويفشل فى الزواج من ربة الحياة ..

وفى الفصل الأخير ، يفترض أنه عاد من رحلة الخيال ، إلى معمله ، وأنه يواصل تجاربه على بعض الحيوانات .

ويفشل فى اكتشاف مادة الرغبة فى الحياة .

ويقتل حيوانا تحبه هذه الفتاة التى تساعده فى تجاربه .

وتموت الفتاة نفسها .

وفى لحظة الرغبة الكبرى فى إنقاذها ، يستعيد الدكتور آدم قدرته على أن يحب الحياة فيها ، أو من أجلها ، ويكتشف المصل الذى ما إن يحقنها به حتى تستعيد حياتها .

ويسوق يوسف إدريس فى روايته ما هو أكثر وأعمق من هذا الخيط الذى يقرب به إطار المسرحية .. فيوسف إدريس مشغول بمصير

الإنسان فى عصرنا .

وهو يغلف قلقه الفكرى ، وتنقيبه عن الحياة الأفضل ، والجنس الأكثر إنسانية ، برحلة خيال جذابة وصنعة كاتب مسرح مدرب حقا .

وبأسلوبه النابض فى الحوار ولغته المسرحية التى يحاول فيها أن يهرب من الكليشيهات العادية ـ يتناول يوسف إدريس ، روايته التى وصفها بأنها رواية حب وحياة ، والتى يجوز أن نصفها نحن بأنها رحلة قلق فكرى ، أمام المصير القاسى المكتوب على إنسان عالمنا المعاصر .

ويبدو أن ذكاء يوسف إدريس قد جعله يبادر إلى أن يقول للقراء :

ـ بعد الانتهاء من كتابة مسرحية يحس الكاتب أنه فى حاجة إلى الصمت .. فكل ما يريد قوله قد قاله فى عمله هذا الأخير ، وقاله بالطريقة التى يحسن بها التعبير عن نفسه وخلجاته . ومن العسير عليه بعد هذا حتى أن يقدم عمله لجمهور المسرح فى كلمة مباشرة يلخص بها القضية التى أرقته ودفعته إلى كتابة المسرحية !

إن يوسف إدريس يستخدم حقه المشروع فى ألا « يفك » مسرحيته إلى أجزاء أولية ، ويشرح على السبورة ماذا يقول فيها .

وعلى المتفرج والناقد أن يفهم المسرحية من المسرح ، وليس من مؤلف المسرحية .

والمسرح متعة وفكر عظيمان .

والمخرج دائما هو الرجل الذى يحمل عبء مواجهة الجمهور بما يكون فى الرواية من فكر ومتعة .

وقد بذل سعد أردش كعادته جهدا واضحا فى تحقيق هذه

المسئولية ..

وسعد أردش من المخرجين الذين يستطيعون الدفاع عن الرأى القائل :

— ينبغى للمخرج ألا يترك المؤلف يتكلم وحده .

إنه يرى — فى أكثر من رواية — أن للمخرج دورا فى مخاطبة المتفرجين ، وأن تفسيره للنص المكتوب جدير بأن يزاحم كلمة المؤلف المكتوبة .

ولأن الرواية فانتازيا ، فقد وجد سعد أردش فرصته الذهبية فى « إبهار » المتفرجين باستخدام الإضاءة والموسيقى والرقص ، واستعمال الفانوس السحرى إلخ .

ويتحمل عبد الرحمن أبو زهرة عبء تمثيل دور البطل الذى يظل أمامنا طول الوقت وفى مختلف مستويات العرض المسرحى .. وهو يتحمل هذا العبء بقدرة وحساسية . وباستثناء القليل جدا من خطف الضحك ، يحتفظ أبو زهرة بتوازنه .. وهو أمر صعب حقا ، لأنه من الممكن أن يفلت دور آدم فيصبح شخصية ثقيلة جدا .

وأما محسنة توفيق وماجدة الخطيب ومحمود حجازى ومرسى الحطاب ، فلم يضعوا مسرحية يوسف إدريس فى ثلاجة المسرحيات المعروفة وهى ثلاجة حافلة بالضحايا من المؤلفين والمخرجين وجثث الأعمال الفنية !

كان هناك اتساق بين أدوار الممثلين وبين ما نعرف أن سعد أردش يريد أن يقول من خلال المسرحية . فهو مخرج ذكى ، لا يريد أن يزيد الموضوع الدقيق غموضا ، بل يحب أن يجعلنا نقبل رحلة الخيال .

ولو أنه خفف جرعة الإبهار والرقص الطويل ، لما قال أحد :

ـــ إن صنعة المخرج أضاعت بعض كلمات المؤلف .

وقد يكون المؤلف يريد أن يصنع فكرا فى هذه المسرحية من خلال الكلمات .

ولسنا نطلب منه أو من غيره من المؤلفين أن يكون فيلسوفا .

إن هذا تكليف يخرج بالفن عن طبيعته ووظيفته .

يكفيه أن يكون فنانا يفكر .. فما أكثر الذين يؤلفون للمسرح وعقولهم فى شدة الأغماء .

صبرى حافظ

بيت من لحم

إذا كان العالم الذى نعقله ، أو بالأخرى الذى نريده ، هو عالم المنطق والعدالة والخير والحرية ، فإن ثمة عالما آخر ملحق به هو عالم العبث والظلم والشر والاستبداد .. عالم ينهض بداءة على مجموعة من الاستثناءات ، ثم ما يلبث أن يحكم القوانين المنظمة لهذه الاستثناءات ويشيد منها بناء أكثر رسوخا وإحكاما من العالم الذى نعقله . عند ذلك يبتعد العالم الطبيعى عن الواجهة ، تنحيه الاستثناءات التى أصبحت قواعد . وتظل تطارده حتى لا يتجسد فى اكتماله المبهر إلا فى الحلم وحده . ومن هذين العالمين المتعارضين ، عالم الكمال المهدر وعالم العبث المسيطر ، يتكون عالمنا بازدواجيته المعقدة وتوازناته المحيرة .. التوازن بين الخير والشر ، وبين العدالة والظلم ، وبين الحرية والاستبداد ، وبين المنطق والعبث . ومن خلال اللعبة المعقدة لتبادل المراكز بين هذه الجزئيات المتعارضة المتصالحة معا ، يصوغ لنا الفنان عالمه الفنى ورؤاه .

وعالم يوسف إدريس فى مجموعته الأخيرة « بيت من لحم » واقع فى قبضة هذه الثنائية المريرة .. تحكم فيه الاستثناءات قبضتها على كل شىء ، فيتراجع العالم الطبيعى إلى الهامش ، ويتحول إلى حلم بعيد المنال . ويتحول معه الإنسان الذى يرى أن قوانين العالم الطبيعى هى القوانين الحقيقية ويتصرف وفقا لها ،

لأنه يتصور أن باستطاعته الإفلات من إسار هذا العالم الاستثنائي المسيطر . وفى ظل هذا العالم المسيطر يصبح العالم مجرد « بيت من اللحم » البشرى الذى استعاض عن التحقق بالوقوع فى أنشوطة الخطيئة . وهى هنا خطيئة سافرة متفق عليها فى صمت .. والصمت فى هذه المجموعة صمت فعال ، لأنه لا يعنى الكف عن الكلام بقدر ما ينطوى على نوع من التواطؤ ، وعلى سلم شائه من القيم الاجتماعية . إنه صمت غريب يخفى فى طياته آلاف الأخطاء والخطايا ، ويهدد بتناميه الحياة الهانئة فى « بيت من لحم » ولا يكف حتى يلتهمها كلية . وحتى يخرس ما بها من أصوات بريئة .. يشركها فى اللعبة الآثمة بين الإصبع والخاتم .. وكلما تحرك إصبع فى الظلام وانزلق فى قلب الخاتم أطفىء المصباح ، لأن اللعبة لا تكتمل فصولا إلا فى الظلام الكامل .. والظلام هو اللحن الأساسى الآخر فى المجموعة وهو ظلام معنوى .. يدهم الإنسان فى رائعة النهار ، ويترك فوق عينيه فى « سنوبزم » كدمة كبيرة زرقاء هى نصيب العين التى تصورت أنها خلقت لترى ولتفهم ولتتساءل . ولأن صاحبها حاول أن يخدش جدار الصمت الرازح المشحون بالتواطؤ .

وإنسان « بيت من لحم » واقع فى قبضة قوة مخاتلة لا ترحم ، تتحرك بالأشياء بعيدا عن قبضته وهو يجالد للإمساك بها . وتفك قبضته عن الأشياء التى تمكن من السيطرة عليها ، ثم تتركه فى متاهة من عدم اليقين لا يعرف معها إن كان عليه المضى فى الطريق أم التوقف للبحث عن سبيل آخر . ويتحول العالم فى وجهه إلى قفص كبير .. هو قفص العادة فى « على ورق سلوفان » ، وهو قفص الانصياع الإجبارى

للتواطؤ فى « سنوبزم » ، وهو قفص الخطيئة المتفق عليها التى تدور فى صمت والجميع فاهمون وصامتون فى « بيت من لحم » . وهو قفص الارتباط بتلك الجثة العفنة التى تزكم رائحتها أنوف الجميع ، ولكن صاحبها مشدود إليها بأواصر حميمة فى « الرحلة » وهو مطارق المياه الكثيفة الثقيلة المخادعة وهى تشد بكل « حلاوة الروح » إلى القيعان .. وهو قفص الافتراض المسبق للكذب وعدم التصديق والمبالغة فى كل شىء فى « سورة البقرة » ، وهو قفص رهيب تصوغ الغواية قضبانه اللامرئية فى « أكان لا بد يالى لى » .. وهو قبل كل هذا وبعده قفص عالم الاستثناءات الذى أحكم قوانينه على كل شىء . والذى زحف فيه التشوه من الخارج حتى استكن فى أغوار إنسانه ، فقتل فيه الحلم والأمل والمبادرة .

وإنسان « بيت من لحم » هو إنسان مرحلة التواطؤ الجمعى والتحلل والخديعة .. وهو لهذا كله إنسان عدم التحقق . أهدرت أجمل أحلامه بعد ما استحال الواقع فى نظره إلى كابوس طويل رازح ، وشدته أنشوطة التواطؤ والصمت إلى دائرتها الحلزونية التى لا نهاية لها . فما إن يتصور أنه قد تجاوزها وتخطى عثراتها حتى يجد نفسه يدور فى مستوى آخر من مستوياتها . فوقع بطل « سنوبزم » فى أحبولة عالم لا لائحة فيه ولا قانون . ووقع بطل « الخديعة » فى إسار تلك الرأس الدخيلة الصبورة الملحة وهى تجبر الجميع على الاعتياد عليها .. وتفقدهم حس الدهشة أو الاستنكار . وما زال « حمال الكراسى » رازحا حتى اليوم تحت ثقل الكرسى المعنوى الذى يهظ كاهلة منذ أيام بتاح رع حتى اليوم ، لا يصدق الدعاوى الكاذبة القائلة بأنه

صاحب الكرسي لأنه وحده الذى يحس بالكرسي يثقل كاهله . ووقع المصلون فى « أكان لا بد يالى لى » فى قبضة لحظة لا يستبينون فيها الصدق من الخديعة ، والغواية من الهداية ، والضلال من الإيمان . وضاق بطل « سورة البقرة » بذلك المناخ الذى أهدر فيه كل يقين واستشرى فيه الكذب والمبالغة والادعاء ، ووقعت شخصيات « بيت من لحم » فى براثن الصمت لأن الصمت نفسه فى القصة كان الخطيئة أو كان وجها من وجوهها . فقد أدار الكاتب بينهما لعبة تبادل مستمر للمراكز . ومع الصمت كانت الحياة تموت بالتدريج وتختفى معها الكلمات والضحكات . وبقية شخصيات المجموعة تتردى فى هذه الشراك وتعانى من هذا الصمت والتواطؤ . لتصوغ بمعاناتها المتعددة الروافد ملامح اللحظة الحضارية التى تمارس فيها هذه المجموعة فعالياتها .

« فبيت من لحم » من أحفل مجموعات يوسف إدريس اهتماما بالقضايا السياسية ، فى الوقت الذى تبدو فيه وكأنها أبعدها عنها . لأن يوسف إدريس من أكثر فنانينا إيغالا فى الحسية ، ومن أبعدهم عن التجريدات العقلية أو المعادلات الذهنية الباردة . وهو يرى أن الصورة الكلية للواقع متحققة فى كل جزئية من جزئياته ، وأن سبيل الفنان الحقيقى إلى هذه الصورة العامة هو تلك الجزئيات البالغة الخصوصية والقادرة على الإفضاء فى كل لحظة تاريخية بزاد جديد من الخبرات الحسية ومن التصورات العامة فى آن . ومن هنا فإننا نلمس مأساة الدكتور عويس فى « سنوبزم » أطياف مأساتنا نحن .. نلمسها فى صراعه المستميت من أجل لائحة أو دستور ينظم حياتنا .. ونحسها فى جمهرة الأتوبيس وقد انعقد بينها تواطؤ صامت دارت فيه اللعبة القذرة

تحت عيون الجميع ، أو بالأحرى بموافقتهم . وبدا وكأن الصمت المشحون بالتواطؤ هو القاعدة ، وأن أى خدش لجدار هذا التواطؤ الصلب تمرد على عالم الاستثناءات وقد أحكم قبضته على كل شيء ، وأصبح ناموسا مقدسا لا يعترض عليه أحد . وأن الـركـب — أى الأتوبيس وربما الحياة نفسها — لا يمضى إلا إذا تخلص من المتمردين على هذا الصمت المتواطىء أو الراغبين فى استكناه سره وأن الدكتور عويس فى تمرده على هذا الصمت وفى اقتناعه بأن فى إمكانه أن يفرض قانونا أو لائحة تنظم بعض أجزاء هذا الواقع ، يلوح للجميع وكأنه شخص عصابى يثير الرثاء والسخرية . ولم لا ؟.

إن السبيل كما يبدو فى قصتى « الرحلة » و « حلاوة الروح » هو الانفصال الكامل عن هذا العالم من خلال الصراع البطولى ضده . فبدون هذا الصراع لن نتمكن من التغلب على شد المياه الثقيلة إلى القيعان . وسيولة هذا الماء الثقيل فى « حلاوة الروح » هى التجسيد الشعرى لكل ميوعة قوانين عالم الاستثناءات وثقلها فى نفس الوقت .. فهى لا تنهض على أساس صلب ، ولكن لها برغم سيولتها تلك ثقل فادح . وإذا كانت مجالدة بطل « حلاوة الروح » ضد الغرق تبهظ الأنفاس ، فإنها تشدنا إلى مجالدة بطل « الرحلة » للتملص من هذه الأواصر الحميمة التى تشده إلى تلك الجثة العفنة التى تزكم روائحها أنوف الغرباء ، ولكن حميمية علاقته بها تمنعه من إدراك مدى عفنها وتعفنها . فالغرباء وحدهم هم القادرون على إدراك عفن هذا العالم والإحساس به . وإنساننا الغارق فيه المستنيم إلى قوانينه فى حاجة إلى مجالدة كبيرة لإدراك العفن ، وبالتالى للانفصال عنه .. لأنه ينطوى

على سلم كامل من القيم البالية التى وقع فى شبكتها الإنسان . ويدرك الفنان أن التضحية بالقيم البالية لا تكتمل دون تشييد سلم جديد من القيم البناءة . وأن الصراع ضد تيارات هذا الكون الهيولى فى « حلاوة الروح » لا يمكن أن يكلل بالنصر بغير لمسة التآزر الإنسانى التى تنتشل بطلها من الغرق .. ويكتسب هذا التآزر بعدا أعمق فى « الخداعة » حيث تواصل رأس الجمل إطلالها المزعج الملح ، لأنه ليس ثمة احتجاج جمعى أو دهشة جماعية من ظهورها « ربما لو اندهشنا — فقط اندهشنا — كلنا اندهشنا كلما ظهر .. لما ظهر » « ص ٩٦ » فافتقاد إنساننا لحس الدهشة أفقده الكثير من روحه ومن إنسانيته معا . وأى محاولة فردية لانتشال الذات من حمأة التردى فى مهاوى الانصياع المطلق لهذا العالم المخاتل عبث . لأن صلابة قوانينه لا تتحطم بغير تآزر جماعى فى مواجهتها .

وتقدم لنا هذه المجموعة تفاصيل هذا العالم وسبيلها إلى تجاوزه من خلال بناء فنى تتحول فيه الأساليب والأدوات البنائية إلى وجه أساسى من وجوه الرؤية . تصبح فيه أساليب السرد التقليدية بأفعالها المضارعة التى تجسد حضور العالم وتقاليده الراسخة وجها من وجوه فداحة ذلك العالم العبثى ورسوخه . وتصبح فيه أدوات الرؤية الكابوسية بمنطقها الغريب وأحداثها غير المتوقعة جزءا من ملامح هذا الواقع الكابوسى الرازح .. فالقصة لا تصور عنده الكابوس ولا تتحدث عنه . ولكنها تتحول بنفسها إلى كابوس لا يفلت القارىء إلا بعد أن يقتنصه فى شبكته ، ويريه العالم عبر أحداقه ، فيخرج من التجربة مبهور الأنفاس ، ما زال فى أغواره من لغته الغريبة وملامحه الخاصة بصيص

لا يبرحه . ويوسف إدريس يستخدم فى بلورة هذا التأثير المدهش مجموعة من الأدوات البنائية المتعددة .. بدءا من السرد التقليدى حتى أكثر الأساليب اللغوية غموضا وشاعرية وإيحاء .. يخلق تراكيب لغوية جديدة توازى استثنائيتها استثنائية هذا العالم الغريب . ويستخدم تكنيك الحلم أو الكابوس ، ويعرب فى جمل المنولوجات المفككة والمبدوءة بالضمير الأول عن حنين إنسان هذا العالم إلى التحقق وتجاوز الإحباط ، ويعكس الخروج فى رحلات البحث عن الذات وعن الأشياء توقا إلى العثور على الذات المهدرة ، وعلى النحن الجماعية التى تتجاوز الانحراف عن الجوهر وتحطم جدران الصمت والخوف والغواية . ويشير ذوبان الزمن وتداخل الأحداث إلى فقدان التتابع والاتساق . كما تؤكد الأحلام الخادعة ألا مهرب من الواقع لأنه ما عادت لديها فراديس تعوض بها نقص الواقع أو تخفف من حدة عبثيته . ولا تكفى هذه المراجعة السريعة لتعرف دلالات على كل الأدوات البنائية التى استعملها الفنان ، ولكنها فقط إشارة تؤكد وثاقة علاقة هذه الأدوات بنوعية الرؤى التى تطرحها المجموعة .. بصورة تثرى معها الأدوات البنائية رؤى الكاتب وترهف عالمه وتشير إلى تعدد مستويات المعنى التى تبوح لنا بها الأقاصيص بعد كل قراءة جديدة .

وأخيرا لا يفوتنى أن أشير فى هذه المجموعة إلى ذلك الحب الغامر لمصر ، والتوق العارم للارتداد إلى جذورها الأولى ومنابعها الأصيلة .. وإلى هذا التيار المتدفق من الخبرة بدقائق الشخصية المصرية وبمكنوناتها وأسرارها وملامحها النفسية .. وإلى تلك الرغبة الواعية فى استكناه كل همومها ولمس مواطن الداء فيها والتعرف على

ملامح صورتها فى هذه اللحظة الحضارية من تاريخها ، بصورة يمكننا معها أن نعتبر هذه المجموعة مصدرا من مصادر الحقيقة عند التعرف على طبيعة صورتنا وسمات مرحلتنا . بل هى مصدر لا يمكن الاستغناء عنه ، لأنها تلمس مجموعة من الأوتار الدفينة ، وتضع يدها على مجموعة من التفاصيل الدقيقة التى تجسد المناخ العام الذى تدور فيه وقائع حياتنا وتتخلق عبره ملامح شخصيتنا الجديدة .

الفهـــرس

الصفحة

الدكتور يوسف ادريس

(أ) مجموعات قصص قصيرة :

- أرخص ليالى
- جمهورية فرحات وقصة حب
- أليس كذلك
- البطل
- حادثة شرف
- آخر الدنيا
- لغة الآى آى
- النداهة
- بيت من لحم
- أنا سلطان قانون الوجود
- اقتلها

(ب) المسرحيات :

- ملك القطن وجمهورية فرحات
- اللحظة الحرجة
- الفرافير
- المهزلة الأرضية
- المخططين
- الجنس الثالث
- نحو مسرح عربى
- البهلوان
- الارادة

عن عمد أسمع تسمع

(جـ) روايات :

- الحــرام
- العيب
- رجال وثيران
- العسكرى الأسود
- البيضـاء
- بصراحة غير مطلقة
- اكتشـاف قارة
- مفكرة د. يوسف ادريس (جزء أول)
- مفكرة د. يوسف ادريس (جزء ثان)
- نيويورك ٨٠
- شـاهد عصره
- جبرتى الستينات

الأسـتاذ محـمد جلال

- قهوة المواردى
- عطفـة خوخـة

الأسـتاذ ثروت اباظـة

- جذور فى الهواء
- امواج ولا شاطىء

الأسـتاذ فـؤاد طلبة

- حصـان للبنت
- ومعى نصف القمر
- فنون الضمة
- صـديقى
- يوسف ادريس والتابو
- الزمن يولد من جديد (مسرحية)



يوسف إدريس
رقم الايداع ٢٠٩٧ / ٨٦
الترقيم الدولى ٥ ــ ٠٢٠٩ ــ ١١ ــ ٩٧٧

مكتبة مصر
٣ شارع كامل صدقي - الفجالة



دار مصر للطباعة
سعيد جودة السحار وشركاه

الثمن ٢٠٠ قرش